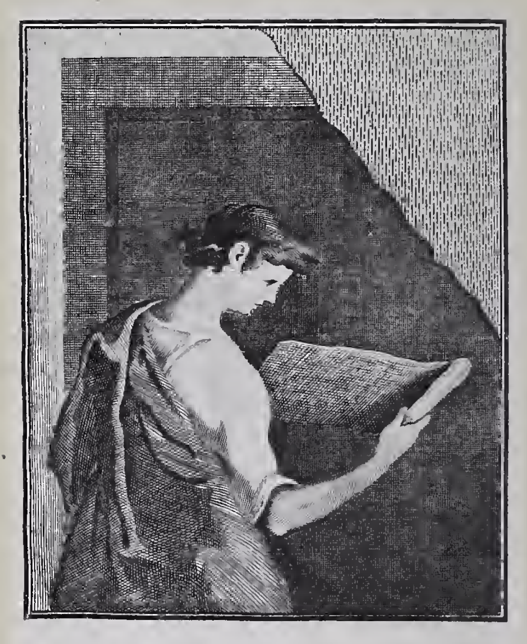
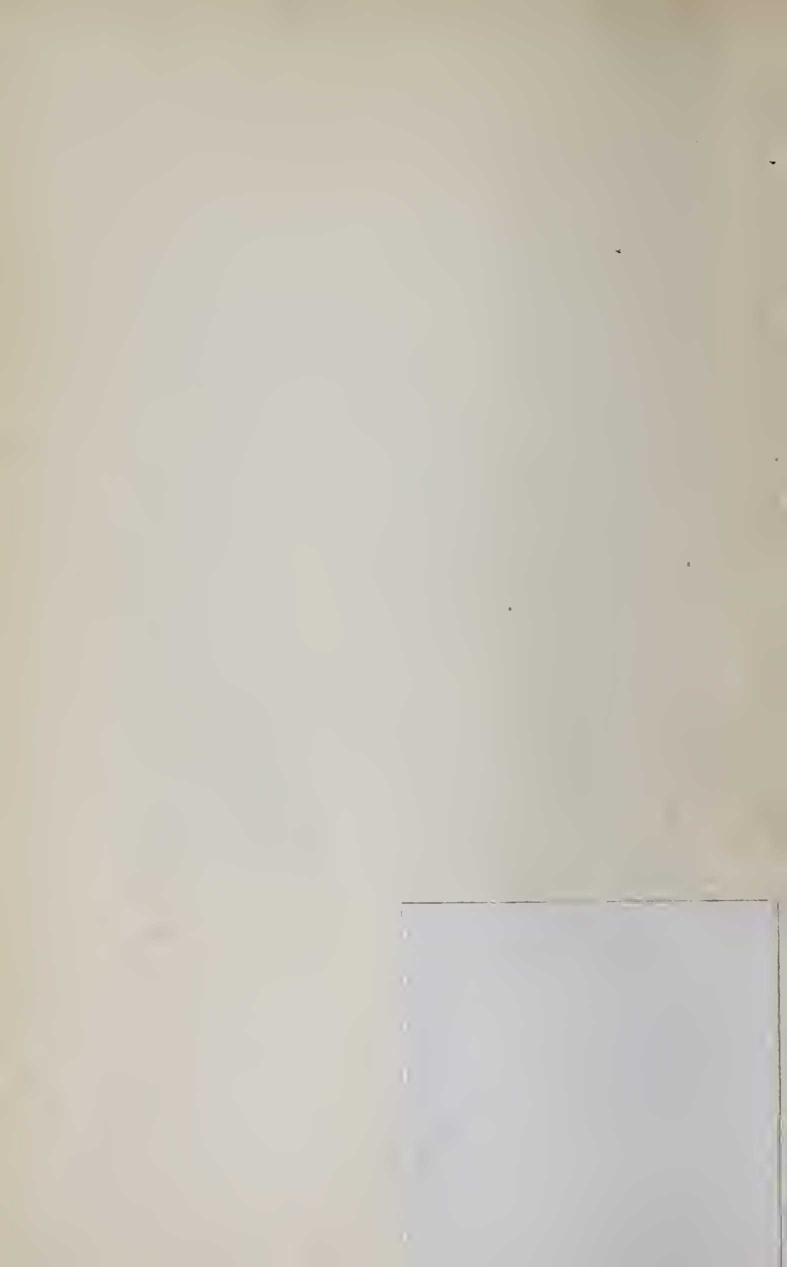






L'ART FRANÇAIS

AU TEMPS DE LOUIS XIV

(1661-1690)

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

PUBLIÉS PAR LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin. 1 vol. in-16, broché. . . . . 3 fr. 50

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Étude historique sur la condition privée des affranchis aux trois premiers siècles de l'empire romain. 1 vol. in-8, br. 6 fr.

Ouvrage couronné par l'Académie française.

Histoire de France Lavisse. T. V I et II. **La Renaissance et la Réforme.** 2 vol. in-8°, brochés. . . . . 12 fr.

539-10. — Coulommiers. Imp. Paul BRODARD. — P3-11

FESTIVA
AD CAPITA ANNULUMQVE
DECURSIO,
A REGE LVDOVICO XIV
PRINCIPIBVS
SVMMISQVE AVLÆ PROCERIB.
EDITA
ANNO M. DC. LXII.



. *Pour les gravures, voir la table détaillée à la fin du volume* .

PLANCHE I. Frontispice.

Wolfgang Preiser
1926

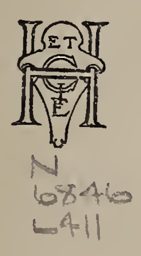
HENRY LEMONNIER
Professeur à la Faculté des lettres de l'Université de Paris
et à l'École des Beaux-Arts.

L'ART FRANÇAIS

AU TEMPS DE LOUIS XIV

(1661-1690)

Ouvrage illustré
de 35 gravures tirées hors texte.



PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE ET C[ie]
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79

1911

A MON AMI LAVISSE

L'HISTORIEN DE LOUIS XIV

AVANT-PROPOS

Ce livre est la reproduction très remaniée de leçons faites autrefois à la Sorbonne. J'y étudie l'art français, entre 1661 et 1690 environ, pendant les années les plus caractéristiques et les plus éclatantes du règne de Louis XIV. Il appartiendra aux faits de démontrer qu'il y a là une période qu'on peut distinguer de celle qui suit comme de celle qui précède. Je me borne pour le moment à observer qu'elle correspond à peu près au pouvoir ministériel de Colbert († 1683) et au rôle prééminent de Lebrun († 1690).

Je n'ai entrepris d'en présenter ni l'histoire détaillée, ni même l'histoire complète. Des ouvrages excellents, connus de tous, me permettaient, m'imposaient presque d'être court sur les sujets qui s'y trouvaient traités, et j'ai laissé volontairement de côté certaines formes d'art. Par contre, je me suis attaché à envisager d'ensemble la peinture, la sculpture et l'architecture, qui restent, quoi qu'on en dise, les modes suprêmes de la plastique expressive, et qu'il y a tant d'intérêt à rapprocher, pour retrouver et suivre les grandes directions de la pensée artistique d'un temps.

La place que j'ai donnée à l'architecture, si souvent négligée, se justifie d'autant mieux que l'étude en est

plus particulièrement instructive au temps de Louis XIV. Elle remet à leur plan Claude Perrault, Blondel, Jules Hardouin-Mansart, trop sacrifiés aux peintres et aux sculpteurs. Les Invalides et le Louvre révèlent quelque chose que ne dit pas Versailles. Les architectes ont eu leur *Académie*, eux aussi; eux aussi, ils ont professé des doctrines, qui complètent, contrôlent ou rectifient ce que nous savons sur l'esthétique et sur l'art de l'époque.

A-t-il été vraiment dominé par des théories abstraites et irréfragables? On le croirait, à lire les nombreux ouvrages de doctrine et à suivre les discussions des académies, où s'affirme l'esprit de discipline, d'autorité, de pédagogie; où sans cesse on en appelle à une antiquité idéale; où l'on impose l'imitation des maîtres reconnus, des modèles consacrés. L'impression est autre quand on étudie les hommes ou quand on regarde certaines œuvres. Ni Mignard, ni Puget, ni Mansart, ni Le Brun même, le grand apôtre de la théorie classique, ne s'expliquent uniquement par elle, et il n'y a pas d'art plus libre, et qui donne plus à la fantaisie, que celui de Versailles, du premier Trianon, de Marly.

Il faut, pour s'expliquer cette sorte de contradiction, ne pas se borner aux formules générales des théories, si pertinentes qu'elles paraissent d'abord, mais, au travers de ces formules, essayer de pénétrer plus avant dans l'esprit des artistes; je me suis efforcé de le faire, en étudiant attentivement la part que certains prirent aux discussions engagées dans les deux Académies. On est surpris parfois de la finesse d'analyse, du souci de la technique pure, de la vivacité et de la justesse de vision, de l'indépendance de jugement, qu'on trouve chez des peintres, des sculpteurs,

des architectes, qui semblaient enchaînés dans le dogmatisme.

C'est que le tempérament des artistes est toujours rebelle à l'abstraction ; c'est aussi que ceux du temps de Louis XIV reçurent des impressions très fortes et très diverses.

D'abord des impressions d'Italie. Dans cette question si délicate, on fera des distinctions. On mettra à part l'antiquité, que l'on confondait alors avec l'Italie, mais qui ne doit pas être confondue avec elle; puis la Renaissance, œuvre de l'Italie à l'origine, mais devenue une doctrine générale européenne, tout comme le culte de l'antiquité d'où elle procédait. C'est pour l'Italie du XVIIe siècle, celle des Carrache et de Bernin, qu'on a affaire, pourrait-on dire, à un art vraiment étranger, et que se pose le problème de l'action qu'il exerça sur notre art national. On verra combien ce problème est complexe et qu'il faut le traiter historiquement.

Puis les impressions du spectacle de la vie qui les entourait. L'art se mit au service de Louis XIV, cela ne fait pas doute; il dut ainsi se plier aux goûts du Roi, jeune, amoureux, avide de plaisir, de luxe, autant que de gloire. Peintres, sculpteurs, architectes furent les témoins — et les organisateurs — des fêtes, des cérémonies si nombreuses et si splendides. L'esprit qui y dominait et qu'on retrouve partout, c'était l'esprit mythologique, galant, romanesque, celui de la Fable, comme on disait, celui des *Métamorphoses* d'Ovide ou des poèmes de l'Arioste, du Tasse. Tout allait, pour ainsi dire, se résumer dans cette forme nouvelle de l'Opéra, qui appartient si bien au temps, et où le poème, la musique, la mise en scène, le décor se combinaient pour parler à l'ima-

gination par les sens et pour répandre des enchantements de féerie, dont les artistes plus que les autres devaient garder la vision.

Ainsi les mœurs, les sentiments et même la littérature introduisirent dans un art, qui semblait devoir être sérieux ou solennel, et qu'on a cru tel pendant longtemps, l'éclat extérieur, le brillant, un air de plaisir en même temps que d'apothéose. Pourtant la doctrine, fondée sur la Raison, qui resta comme une loi suprême, y maintint la noblesse, la dignité, un certain effort vers la grandeur. Mais ce fut tout.

C'est à la première moitié du siècle qu'appartient l'idéal grave, austère, de Poussin; on le chercherait en vain dans la seconde partie. Le Brun, comme les hommes de sa génération, en eut un autre. Il réalisa un décor, le plus splendide décor peut-être qui ait distrait, orné la vie, ou illustré les actions d'un roi jeune et victorieux.

Par là, on verra une fois de plus combien l'art échappe toujours à l'absolu des principes, même qui semblent les plus puissants, et combien il faut nous défendre de l'absolu de nos propres théories ou des théories contemporaines, lorsque nous le jugeons dans le passé, comme dans le présent.

Autrement on méconnaît le sens historique des œuvres, qui tiennent toujours quelque chose de leur temps, et aussi leur vraie beauté, dont les artistes seuls, et non pas les théoriciens, portent en eux le secret.

L'ART FRANÇAIS

AU TEMPS

DE LOUIS XIV (1661-1690)

LIVRE I

LES HOMMES

CHAPITRE I

LE GOUVERNEMENT DES ARTS

Le règne de Louis XIV (1643-1715) s'étend sur un si long espace d'années qu'il embrasse en réalité plus d'un temps et plus d'une génération.

La période la plus glorieuse est incontestablement celle des trente années écoulées entre 1661 et 1690. Molière, Racine, Boileau, La Fontaine, Bossuet; Claude Perrault, Hardouin-Mansart; Girardon, Puget, Coyzevox; Le Brun, Mignard, voilà par leur âge et la tournure de leur esprit quelques-uns des vrais contemporains du Roi. Versailles, tout entier construit et décoré, la Colonnade du Louvre, les Invalides, l'Opéra français fondé, voilà, pour parler seulement des arts, les œuvres qui appartiennent en propre à Louis XIV;

voilà ce qui est surtout resté dans la mémoire des hommes. C'est assez pour assurer sa gloire et pour illuminer tout son règne.

Au contraire, personne n'ignore que jusqu'à l'année 1661, où il commença à gouverner, ce prince, destiné à tout remplir de sa personnalité, fut le plus effacé et le plus inactif des rois en tutelle, alors qu'il en avait dépassé l'âge. Par quelle superstition de la chronologie dynastique, par quel respect aveugle d'une tradition purement légendaire pourrait-on donc continuer à lui attribuer ce qui s'est fait sans lui et avant lui, à lui donner, si l'on peut s'exprimer ainsi, le bénéfice de Poussin, mort en 1665, de Le Sueur, mort en 1655, aussi bien que de Descartes ou de Pascal, morts en 1650 et 1662?

Un écrivain plein d'idées, un penseur hardi pour son temps, l'abbé Du Bos, avait entrevu la vérité, lorsqu'il écrivait en 1719 : « On observera même que les trois peintres français qui firent un si grand honneur à notre nation sous le règne de Louis XIV ne devaient rien à ces établissements (l'Académie de France à Rome, etc.). Ils étaient formés avant que ces établissements fussent faits. En 1661, ce fut l'année où Louis XIV prit lui-même les rênes du gouvernement et où il commença son siècle, Le Poussin avait soixante et sept ans, Le Sueur était mort, Le Brun avait déjà quarante ans (quarante-deux en réalité), et si la magnificence du prince l'a excité à travailler, ce n'est pourtant pas elle qui l'a rendu capable d'exceller. » Ces

conclusions[1] peuvent être généralisées; j'ai essayé de montrer comment elles s'appliquent à toute notre histoire intellectuelle du xviie siècle.

Mais voici une autre observation. Si l'on se reporte par la pensée de la date de 1661 à celle de 1690, du point de départ au point d'arrivée de notre période, on remarque que Le Brun vient tout juste de mourir en février, que Colbert est mort en 1683, que Louvois mourra en 1691, Mignard en 1695, que Molière, Racine, Boileau, La Fontaine, Bossuet, même La Bruyère ont disparu ou bien ont donné toutes leurs œuvres qui comptent; que Versailles, « la grande pensée du règne », est terminé depuis 1682; qu'après cette date de 1690, à part quelques survivants qui prolongent leur temps, on se trouve en face d'une génération presque entièrement nouvelle : celle de Saint-Simon, de Fénelon, de Regnard, de Lesage, des Coustou, de Jouvenet, d'Antoine Coypel, de Robert de Cotte[2]. Elle échappe peu à peu au Roi jusqu'à sa mort et elle prépare le siècle qui suit.

Que Louis XIV, même dans la partie la plus brillante de son règne, n'ait rien eu à créer, il faut bien l'admettre. Pour s'en tenir aux arts, les hommes qu'il employa lui apportaient un talent

1. Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, t. II, p. 178, dans l'édit. de 1755.

2. Cf. Lavisse, *Histoire de France*, t. VII, 1 et 2, t. VIII, 1, 1905-1908. — H. Lemonnier, *L'Art français au temps de Richelieu et de Mazarin*, 1893. — Pierre Marcel, *La Peinture française de la mort de Le Brun à la mort de Watteau*, 1904. — Voir à la fin du volume la liste chronologique des artistes.

déjà éprouvé; Mignard, Louis Le Vau, Le Nôtre, Puget, Le Brun étaient tous désignés par leurs œuvres antérieures ou leur réputation. Poussin, Vouet, Le Mercier et d'autres avaient fixé dans ses grandes lignes le style qui allait être celui du temps. L'Académie de peinture et de sculpture, le grand instrument d'hégémonie artistique, existait depuis 1648. Même le type du mécénat artistique avait été constitué par Richelieu, par Mazarin et Fouquet; et les châteaux de Richelieu, de Vaux, annoncent tout Versailles.

Le rôle de Louis XIV, à partir du moment où il prit en mains le pouvoir en 1661, consista à grouper autour de lui les artistes, jusque-là dispersés, et à les faire passer du service des particuliers à son propre service, à faire prévaloir l'esprit d'autorité sur les traditions d'indépendance, à imposer sa volonté ou ses goûts, à asservir l'art à sa glorification. Par là, par le besoin de grandeur qu'il portait en lui, il lui donna une impulsion très puissante, en même temps qu'une forte unité. Rien ne frappa plus les imaginations et rien n'est plus saisissant, en effet, que cette prodigieuse intensité de production dans les arts industriels aussi bien que dans la peinture, la sculpture, l'architecture. Cette sorte d'effort gigantesque, à la fois très ample et très concentré, cette activité très répandue, mais très organisée, voilà bien l'œuvre de Louis XIV, au moins celle qu'il rêva.

Colbert se chargea de réaliser les intentions

royales. Il gouverna les beaux-arts, les encouragea, les « protégea », comme il fit pour l'industrie, le commerce, l'agriculture[1]. Il apporta à cette tâche son ardeur de travail prodigieuse, son ingéniosité à trouver des ressources, son esprit d'ordre, de discipline, de réglementation, sa passion pour la gloire du Roi, condition essentielle, d'ailleurs, de sa propre fortune.

Il n'avait pas, Louis XIV non plus, une âme d'artiste. Il fit peindre, sculpter, bâtir pour lui; acheter des tableaux, des médailles, des livres, surtout avec la pensée de tenir son rang et de se mettre au niveau de sa grandeur. A force de s'y mêler, il avait acquis dans ces matières une certaine expérience et il s'y montrait avant tout judicieux. On le voit bien, lorsqu'il intervient dans les discussions de l'Académie de peinture, où il apporte toujours une note de bon sens moyen. En même temps, il était, par la nature de son intelligence, très disposé et très apte à donner aux doctrines du temps tout leur développement et aussi à les pousser jusqu'au dogmatisme.

Les fonctions d'intendant des finances, qu'il exerça après la chute de Fouquet, lui avaient déjà permis de mettre la main dans la direction des arts. Il l'eut tout entière, lorsqu'il reçut officiellement, le 1er janvier 1664, la charge de « surintendant et ordonnateur général des bastiments, arts, tapisseries et manufactures de France », à

1. Voir, pour toute cette partie, Lavisse, *Hist. de France*, t. VII, 1, liv. II-V (Le Roi, Colbert).

laquelle était jointe depuis 1661 celle de « surintendant et ordonnateur général des chasteaux et bastiments, parcs, jardins, canaux et fontaines de Fontainebleau », ainsi que la direction sur les artisans (et artistes) logés au Louvre. A ces titres, il avait « plein pouvoir de dresser l'état des officiers et des dépenses à faire pour l'entretènement des dites maisons... ordonner les dépenses pour nouveaux travaux, arrester les prix et marchés, tant pour les dépenses ordinaires qu'extraordinaires[1] ».

Il avait sous ses ordres des intendants, des contrôleurs généraux, des trésoriers généraux, un premier peintre et des peintres du roi, un premier architecte et des architectes du roi, des sculpteurs du roi, un premier commis, des commis, etc., un véritable ministère, on le voit. Charles Perrault fut premier commis de 1664 à 1680 et, de plus, contrôleur général des bâtiments à partir de 1672. Une autre charge de contrôleur général appartint à Le Nôtre.

Colbert croyait à la toute-puissance de l'État; il ne croyait pas à la force de l'initiative individuelle ou il s'en méfiait, la confondant avec le désordre, l'anarchie. Quand l'Académie française, lui demandant de remplacer auprès d'elle comme protecteur Séguier, qui venait de mourir, lui disait par la bouche de son orateur : « On sait quel est le désordre d'un corps dont on a osté le chef, quelle

1. Clément, *Lettres, Instructions et Mémoires de Colbert*, t. V, p. 449-450.

est la ruine d'un édifice dont on a retiré la pierre angulaire », elle exprimait plus encore la pensée de Colbert que la sienne propre.

Pour établir la centralisation dans les arts, il se servit de l'Académie de peinture et sculpture, en laquelle il vit tout de suite l'instrument de son autorité. Rappelons seulement ici qu'elle avait été fondée en 1648, qu'elle avait eu à soutenir une longue lutte contre les maîtres de la corporation et contre les indépendants qui ne voulaient d'aucun joug[1].

Dès que Colbert arrive à la surintendance, l'union se noue définitivement, union entre un maître et des subordonnés. L'Académie recevra des faveurs, mais aussi des ordres et, pour prendre l'expression employée par l'Académie française elle-même, parlant au ministre, elle sera « domestiquée ».

Le 8 janvier 1664, huit jours après sa nomination, Colbert vient à l'Académie, « et a tesmoigné à la compagnie les bonnes intentions qu'il a pour eslever les Beaux-Arts et particulièrement ceux de la peinture et sculpture, promettant à l'Académie toutes les grâces qu'elle peut désirer pour son élévation ». Le 29 mars, le Roi fait savoir qu'il a résolu de se servir des membres de l'Académie pour la décoration de ses maisons royales, et, le 21 mai, qu'il lui attribue 4 000 livres de pension[2].

1. Cf. *L'Art français au temps de Richelieu*, p. 148-198.
2. *Procès-verbaux des séances de l'Académie royale de peinture et sculpture*, p. p. de Montaiglon, 1875, t. I, p. 242, 247.

Voici, par contre, la lourdeur de la main qui se sent. Colbert, ne pouvant assister aux séances, délègue MM. du Metz et Perrault pour le remplacer et « y porter ses ordres ». Désormais, c'en est fini des ménagements qu'on avait eus jusque-là de confrères à confrères, ou d'une certaine souplesse dans l'application des règlements. Ainsi, les candidats devant présenter une œuvre au jugement de la compagnie, avant leur admission définitive, on avait l'habitude de se montrer assez coulant pour les délais. Or, le 16 août 1664, le Roi, « informé que la plupart de ceux qui ont esté nouvellement reçus dans son Académie » n'ont pas encore satisfait à cette obligation, enjoint qu'après un dernier délai, tous les retardataires seront « exclus pour toujours » et, le 4 janvier suivant, on voit tous les nouveaux académiciens, « voletans, se culebutans », apporter en hâte l'œuvre imposée; dix-sept en un seul jour.

De même, l'Académie avait décidé de faire des conférences sur des questions d'art; elle prenait pour cela son temps : Colbert intervient, veut imposer la régularité [1]; on parlera même quand on n'aura pas grand'chose à dire. Les académiciens obéissent; on s'aperçoit quelquefois qu'ils font les conférences comme les écoliers un pensum. En 1673, le Roi leur accorde des jetons, mais en fixant minutieusement les heures, la durée des séances, les obligations de présence, etc.

1. *Proc. verb.*, t. I, p. 242, 249, 261-263, 268, 275.

A cette dernière date, l'Académie a vaincu définitivement les résistances des maîtres ; il n'y a plus en dehors d'elle que des artisans ou quelques réfractaires isolés. Seulement elle n'est pas tout à fait ce qu'elle voulait être au temps de ses origines ; elle devient un corps consultatif plutôt que délibérant ; elle n'est plus libre, elle « est attachée d'un collier », qui se serre de plus en plus.

L'Académie de France à Rome fut fondée en 1666[1]. L'idée de la création venait-elle de Colbert, de Le Brun, d'Errard, de Poussin? Cela importe peu ; on peut dire qu'étant données les préoccupations esthétiques du temps, elle était à l'avance répandue dans les esprits. Colbert en avait à plusieurs reprises entretenu Bernin, lors de son voyage en France, l'année même qui précéda la fondation. L'Académie de Rome fut une véritable filiale de celle de Paris. On y envoyait, sous le bon plaisir du Roi, les jeunes gens qui avaient obtenu les Grands prix ou ceux qu'il désignait[2]. Ils étaient logés, entretenus, surveillés très étroitement par le Directeur[3]. Les liens les plus serrés rattachaient l'École de Rome à la surintendance des Bâtiments ou à l'Académie.

1. Les statuts et règlements sont du 11 février 1666 (ils sont reproduits dans *Lettres, Instructions... de Colbert*, t. V, p. 510-511).

2. Jules Guiffrey et J. Barthélemy, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome... de 1663 à 1907* (1908). Les architectes ne furent d'abord envoyés que par exception à l'Académie de Rome.

3. De 1666 à 1690, les directeurs furent Charles Errard (1666-1672), Noël Coypel (1672-1675), Charles Errard pour la seconde fois (1675-1684), de La Teulière (1684-1699).

C'est surtout par cet établissement que les esprits des artistes du temps de Louis XIV reçurent la profonde empreinte italo-classique. Comme beaucoup restaient à Rome jusqu'à six, sept ans et plus, ils revenaient en France naturalisés ultramontains, « devenus tout Romains », comme Molière le dit de Mignard.

On a dit quelquefois que l'Académie d'architecture ne fut constituée qu'en 1717[1]; il est vrai qu'elle prit sa forme dernière à cette date seulement. Mais, en ce qui concerne son rôle dans l'enseignement ou dans la fixation de la doctrine, il faut sans hésitation le faire commencer avec l'année 1672; car Louis XIV l'établit à la fin de décembre 1671. La première séance eut lieu le 31. Elle s'ouvrit par un discours de François Blondel, qui en fut le directeur jusqu'à sa mort en 1686.

La Compagnie reçut, comme l'Académie de peinture et de sculpture, des privilèges et une sorte de monopole. Seuls ses membres purent prendre la qualité d'architectes du Roi.

Ils n'étaient pas fort nombreux. Entre 1671 et 1681, on voit figurer sur les procès-verbaux Blondel (François), François Le Vau[2], Bruand, Gittard, Mignard (Pierre), le neveu du peintre, Le Paultre, d'Orbay, J. H.-Mansart, Le Nôtre, tous désignés

1. En se fondant sur les *Lettres patentes portant établissement d'une Académie d'architecture*, données à Paris au mois de février 1717 (publiées par Aucoc, *L'Institut de France, lois, décrets et règlements*, 1889). Elles ne faisaient que confirmer ce qui existait depuis 1671 et, d'une façon plus précise encore, depuis 1699.

2. Louis était mort en 1670, François mourut en 1676.

par le Roi, non élus. Félibien fait les fonctions de secrétaire. Colbert consultait fréquemment les académiciens ou leur confiait des missions; ils devinrent des espèces de fonctionnaires attachés au service des travaux publics. En 1678, le surintendant les chargea de visiter les monuments et les carrières de Paris et des environs.

Ce rôle considérable, auquel la Compagnie se donna tout entière avec une sorte de dévouement à son art, explique pourquoi, en 1699, le nombre de ses membres sera considérablement augmenté et porté à 14, dont 7 de première et 10 de seconde classe[1].

Colbert voyait dans la forme académique le moyen le plus puissant pour développer l'activité et la production intellectuelles. On sait qu'il créa en 1663 la Petite Académie, qui fut l'embryon de l'Académie des inscriptions et belles-lettres; en 1666, l'Académie des sciences; en 1672, l'Académie de musique. Il eut même la pensée d'une Académie de spectacles[2]. Enfin Perrault lui soumit le projet, bien fait pour le séduire, quoiqu'il n'ait pas abouti, d'une Académie générale : l'Institut au

1. *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture* (voir plus loin, livre II, ch. 1). Séances du 12 février et du 5 mai 1699. La seconde classe ne devait d'abord comprendre que 7 membres, le nombre fut porté à 10, le 5 mai.

2. Le privilège fut donné en 1674 pour carrousels, joutes, combats d'animaux.... (CLÉMENT, *Lettres... de Colbert*, t. V, p. 551). En 1661 avait été fondée une Académie de danse, « art toujours reconnu l'un des plus honnestes ». Ces différents établissements participaient en quelque chose de la forme réellement académique.

XVIIe siècle[1]. Il se pourrait aussi qu'il ait du moins songé à un Institut des arts plastiques : l'Académie d'architecture venait à peine d'être fondée que, dans une conférence du 9 janvier 1672, Le Brun, faisant allusion au discours de Blondel, insinuait que le jour viendrait peut-être où le Roi et le ministre réuniraient les deux Académies, « comme elles le sont dans leurs productions ». La tentative (si tentative il y eut) avorta.

La passion de Colbert pour la centralisation et l'unité, partagée d'ailleurs par l'Académie de peinture, l'amena en 1676 à faire publier par le Roi des lettres-patentes qui établissaient dans les grandes villes de France des Académies de peinture et sculpture, rattachées à celle de Paris, de façon à marquer tous les esprits de la même doctrine par la diffusion du même enseignement[2]. Il ne fut réellement installé qu'une académie de ce genre à Bordeaux en 1691[3]; elle fut presque mort-née.

On ne peut séparer Colbert de Le Brun[4], son confident, son collaborateur : caractère et esprit de sa trempe, infatigable comme lui, capable comme lui d'embrasser les ensembles et de

1. ... « Quatre talents différents : belles-lettres, histoire, philosophie, mathématiques. » Les belles-lettres comprenaient la grammaire, l'éloquence, la poésie ; à l'histoire était adjointe la géographie ; la philosophie embrassait les sciences physiques et naturelles (Clément, *Lettres... de Colbert*, t. V, p. 512).

2. Le règlement portait que les « gouverneurs » de ces écoles « seraient nommés par l'Académie de Paris » et devraient se conformer à ses préceptes et à son mode d'enseignement.

3. Delpit (J.), *Fragments de l'histoire des arts à Bordeaux*, 1853.

4. Sur Le Brun, voir plus loin, ch. II.

descendre jusqu'aux moindres détails; ingénieux, avisé; soumis par en haut, comme Colbert, et, comme lui, autoritaire par en bas. Premier peintre du Roi, Le Brun domina sur l'Académie et sur les artistes; il eut l'allure d'un véritable sous-secrétaire d'État. Doctrinaire dans l'âme, il fut l'homme de la pédagogie. On le retrouvera à toutes les pages presque de ce livre.

Ainsi, sous la triple autorité du Roi, de Colbert, de Le Brun, il n'y eut plus dans l'art français qu'une volonté, qu'une doctrine, qu'un goût. On dirait, justement peut-être, que ce fut la doctrine de Le Brun, réalisée par la volonté de Colbert, mais accommodée au goût du Roi.

Cela dura, sans contre-partie aucune, au moins jusqu'à la mort de Colbert. Mais en 1683, en même temps que les sentiments du Roi commençaient à changer, le gouvernement des arts passa en des mains nouvelles.

En effet, tout de suite après la mort de Colbert, sa famille s'affaissa, au moins pour un moment, et les Le Tellier poussèrent leur fortune. Même dans les arts, ils ne laissèrent pas de place à leurs rivaux de vingt années[1]. Louvois reçut immédiatement la surintendance des Bâtiments[2]: il fit donner, en 1684, les titres de maître et garde de la Bibliothèque et intendant des médailles à son quatrième fils, l'abbé de Louvois, qu'il substitua au deuxième fils de Colbert, alors en possession de

1. Rousset, *Histoire de Louvois*, 1861-1863, t. III, p. 369-374.
2. Entre le 6 et le 12 septembre (Rousset, t. III, p. 361).

ces charges; la direction de l'Imprimerie royale passa en fait aux mains de son frère, l'archevêque de Reims. Le personnel secondaire fut presque entièrement renouvelé : Charles Perrault exclu de la Petite Académie, Charles Errard rappelé de Rome en 1684. Enfin Mignard, si longtemps comprimé et comme rétréci sous la prépondérance de Le Brun, devint l'homme du ministre et le personnage tout-puissant, pendant que son rival recevait toutes sortes de dégoûts et perdait toute autorité.

Il est vrai qu'au mois d'août 1686, Louvois ne pouvant suffire à la besogne se fit donner comme coadjuteur le marquis de Villacerf, qui appartenait à la famille de Colbert, mais qui était aussi son cousin germain par sa mère et qui avait uni ses intérêts à ceux des Le Tellier. Choisi par Louvois, Villacerf resta sous sa dépendance pour tout ce qui concernait la direction générale.

Louvois n'était pas connaisseur en art; il avait le mérite de le savoir et de l'avouer. Il préférait, disait-il, une « belle copie dans un marbre bien poli à une antique ayant le nez cassé ». Et puis, il ne voulait pas dépenser beaucoup, tout en ornant ses châteaux ainsi qu'il convenait. Il comprit cependant, lui aussi, que, pour le Roi, il fallait faire grand et agir en ministre d'un souverain passionné pour la gloire.

Mais il exigeait de l'économie, et les circonstances le justifiaient sur ce point. La France n'était plus riche, le Roi non plus. Avant même la guerre

de la Ligue d'Augsbourg, les bourses étaient épuisées. Lorsque Louvois écrivait au directeur de l'École de Rome en 1689 : « Le Roi a, dans la conjoncture présente, d'autres occasions d'employer son argent qu'à des tableaux », il parlait en ministre, car il faut songer qu'à cette même date le Roi envoyait à la fonte sa vaisselle d'or et d'argent. A ces graves préoccupations s'ajoutait chez le nouveau surintendant la préoccupation de ne pas se laisser jouer : « N'achetez pas trop cher, attendez les occasions ». Il recommande de payer comptant, parce qu'on obtient ainsi les choses à meilleur compte; il repousse énergiquement et d'un mot des prétentions « extravagantes ». Il écrit fort nettement : « Il ne faut pas chercher à savoir si par le passé le Roi a été trompé dans les achats qui ont été faits à Rome; il faut seulement vous appliquer à faire qu'il ne le soit plus [1] ».

En somme, il ne laissa pas tomber l'œuvre de son prédécesseur. Les achats continuèrent à Rome, la preuve en est qu'en 1686 le pape Innocent XI interdit l'exportation des objets d'art. Il chercha à assurer au Roi le *Ganymède* de Titien et le *Baptême de Saint Jean* de Véronèse; il donna jusqu'à 17 000 livres pour un *Germanicus* et un *Cincinnatus*. Une longue négociation fut poursuivie pour l'achat des collections de la reine Christine de Suède; il ne tint pas à lui qu'elle n'aboutît. De 1684 à 1688, on dépensa encore pour les Bâti-

1. Rousset, t. III, p. 377, et Append., p. 528-544.

ments et Arts près de 39 millions de livres, tandis que le chiffre pour les années 1664 à 1684 avait été de 97 millions[1].

En ce qui concerne l'organisation administrative, loin de songer à en relâcher les rouages, il les aurait plutôt resserrés. La loi fondamentale resta celle de la centralisation et de l'unité, soit dans l'administration, soit dans la pédagogie.

1. Son souci d'avoir tout le bénéfice de l'argent dépensé, son esprit autoritaire et brutal et ses habitudes de discipline militaire se retrouvent dans ses rapports avec les artistes ou artisans employés par le Roi. Il les faisait travailler à la baguette, les menaçant, à la moindre incartade, d'être rappelés de Rome ou même emprisonnés, ou tout au moins privés de leur traitement. Rousset, t. III, p. 369 et suiv.

CHAPITRE II

LES ARTISTES

I. — Le Brun [1].

On appliquerait volontiers à Le Brun ce que Mme de Sévigné écrivait de Louvois : « Cet homme considérable, qui tenait une si grande place, dont le *moi*, comme dit M. Nicole, était si étendu, qui était le centre de tant de choses! » En effet Le Brun fut, avant tout, une personnalité forte et ample; entre 1648 et 1690, son activité inlassable

1. Les deux ouvrages les plus importants sur Le Brun sont celui de Jouin, *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre du roi, sa vie, son œuvre...* d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites (1889), et celui de Pierre Marcel, *Charles Le Brun* (collection des Maîtres de l'art) [1909]. Ce dernier donne la bibliographie dans son état actuel. Nous y renvoyons.

La vie de Le Brun fut racontée au XVIIe siècle par un de ses élèves, le peintre Nivelon, qui avait vécu dans son intimité.

s'exerça dans toutes les parties de l'art. Il occupa dans l'administration et dans la société un rang auquel peu de peintres ont atteint, même parmi les plus grands. Il a sa place à côté de Louis XIV et de Colbert dans l'histoire générale du temps, avant eux dans l'histoire de l'art. Il fut un tel conducteur d'hommes qu'on peut voir en lui un personnage de gouvernement autant qu'un artiste.

Charles Le Brun naquit en 1619 ; il était fils d'un maître peintre parisien. Il dut recevoir de son père les premières leçons, puis entra à l'atelier de Vouet. Dès l'âge de seize ou dix-sept ans, ses essais étaient remarqués. En 1642, le chancelier Séguier, qui avait protégé ses débuts, l'envoya à Rome avec une pension. Le Brun y resta trois ans, plus qu'il n'eût voulu, ayant hâte sans doute de revenir là où se décidaient les grandes destinées.

A son retour, il prit bien vite un grand ascendant sur ses confrères, car il fut en 1648 un des principaux fondateurs de l'Académie de peinture, où il joua un rôle considérable. Très répandu dans la société ecclésiastique, aussi bien que parmi les riches financiers et les magistrats amateurs d'art, il fut entre 1648 et 1657 le plus occupé des artistes

Restée manuscrite (Bibl. Nat., ms. fr., 12 987 ; copie faite au début du XIXe siècle), cette biographie rebute le lecteur, parce qu'elle émane d'un écrivain aussi médiocre que plat et filandreux. Candide jusqu'à la naïveté (on pourrait dire jusqu'à la niaiserie), Nivelon fut en face de son maître en état d'adoration mystique et il faut singulièrement se défier des louanges qu'il lui prodigue béatement. Pourtant, il a été souvent un traducteur de la pensée de Le Brun, justement parce qu'il n'avait pas de pensée à lui et, à condition de savoir l'interpréter, on peut s'en servir.

de son temps. Puis, en 1657, le surintendant Fouquet se l'attacha et lui confia toute la décoration du château de Vaux et une sorte de direction artistique, anticipant ainsi sur Colbert et sur Louis XIV. Les ouvrages de cette période montrent un Le Brun s'essayant dans tous les genres et essayant un peu tous les styles : peinture historique avec une *Mort de Caton*; peinture mythologique avec l'*Histoire de Méléagre*; peinture religieuse, avec le *Crucifiement de Saint André*, le *Sommeil de l'enfant Jésus*, le *Crucifix aux anges*, le *Christ servi par les anges* [1]; peinture de portraits avec le portrait de *Jabach au milieu de sa famille* [2]; peinture décorative avec l'*Histoire d'Hercule* de l'hôtel Lambert et toutes les peintures du château de Vaux.

Après la disgrâce de Fouquet, il lie sa fortune à celle de Colbert et le Roi se l'attache bientôt; il avait, du reste, travaillé déjà pour lui et pour la Reine-mère (qui lui avait commandé le *Crucifix aux anges*). Il fut anobli et nommé Premier Peintre en 1664, fait chevalier de l'ordre de Saint-Michel, chancelier à vie de l'Académie de peinture en 1663, recteur perpétuel en 1668. Directeur des Gobelins à partir de 1663, Colbert, lorsqu'il arriva à la surintendance en 1664, le fit entrer dans le conseil des bâtiments qu'il forma, puis à l'Académie d'architecture en 1678 [3].

1. Voir au Louvre les n°s 494 à 508.
2. Musée de Berlin, n° 471.
3. Il n'y parut jamais et on ne trouve de son nom aucune mention dans les procès-verbaux de l'Académie. Pourtant M. Jouin donne le brevet de nomination (*Charles Le Brun*, p. 701).

C'est de 1664 à 1683 environ qu'il atteignit l'apogée de son autorité, de son prestige, de sa gloire. Lorsque, de 1674 à 1684, il décora Versailles, le cortège de peintres, de sculpteurs, d'artistes industriels groupés autour de lui, en disciples autant qu'en collaborateurs, fait penser à la destinée extraordinaire de Raphaël pendant les dernières années de sa vie.

C'est alors une intensité d'activité, une fécondité de production, une sorte d'exaltation de force vitale qui, au premier abord, stupéfie. De 1660 à 1668 il peint l'histoire d'Alexandre (*Batailles du Granique, d'Arbelles, Famille de Darius, Entrée à Babylone*, etc.). En 1662 il entreprend la décoration de la Galerie dite d'Apollon au Louvre (*Triomphe d'Amphitrite et Neptune, la Nuit, le Soir*, sculptures d'Anguier, Girardon, etc., probablement sur ses dessins). Il peint pour Colbert la voûte de la chapelle et le pavillon de Sceaux (*Gloire céleste, Aurore*). Il décore en 1667 une partie des salles du château neuf de Saint-Germain-en-Laye (*Jeux d'amour*, etc.). Il couronne son œuvre par la décoration du Grand escalier, de la Galerie des glaces, des salons de la Guerre et de la Paix.

En même temps il dirige presque toute la décoration du parc. Il donne, avec les frères Perrault, les dessins ou l'idée première de la Grotte de Téthys, du Bassin des Nymphes, de l'Allée d'eau. Les statues ou les groupes exécutés par les Girardon, les Le Hongre, les Marsy sont presque tous « sur le dessein de M. Le Brun ».

Et surtout il est le grand inspirateur de tous les arts décoratifs, depuis sa nomination de directeur de la Manufacture des Gobelins en 1663 [1].

Les Gobelins, on le sait, furent, sous Louis XIV, non seulement une manufacture de tapisserie, mais au moins autant une école d'art industriel. Le peintre Louis Licherie y posait le modèle, c'est-à-dire enseignait le dessin à « soixante enfants » reçus en qualité d'apprentis. Mais Le Brun eut dès le premier jour sous ses ordres un nombre considérable d'artistes ou d'artisans de toute sorte. Ce sont [2], en dehors des peintres ou sculpteurs : les graveurs Leclerc, Audran, Rousselet; les artistes en meubles ou orfèvres, Poitou, D. Cucci, Ph. Caffieri, Alexis Loir, Dutel; les lapidaires ou mosaïstes Gachetti, Branchi, Megliorini; les tapissiers ou brodeurs Jans, H. Laurent, Lefebvre, Lacroix, Balland. C'est là que Le Brun fit exécuter ces tapisseries, dont on pourrait presque dire qu'elles sauvent sa gloire d'artiste un peu compromise aujourd'hui (tentures de l'*Histoire du Roi*, de 1663 à 1675, des *Éléments*, des *Saisons*, commencées en 1664). C'est là surtout qu'il fait fabriquer — sur ses dessins — ces meubles, ces grandes pièces d'orfèvrerie, cette « vaisselle d'or et d'argent », si déplorablement anéantie en 1689, en 1700 et en 1709.

Enfin (est-ce bien enfin qu'il faut dire, car

1. Le 30 mars 1663; c'est la date très probable d'après une lettre de Le Brun lui-même (*Archives de l'Art français*, 1907, p. 317).
2. Jouin, *Ch. Le Brun*, p. 160-161.

l'énumération ne sera jamais complète?) il s'occupe des vaisseaux royaux. Il existe au Musée du Louvre un curieux recueil de dessins portant comme titre : *Représentation des vaisseaux construits..... sous le ministère de J.-B. Colbert, marquis de Seignelay, sur les dessins de Le Brun... dessinez et mesurez exactement par Jean Bérain*[1]. Quelques-uns des modèles de ces vaisseaux se voient au Musée de Marine. C'est un art mi-industriel, mi-décoratif, très somptueux, où Le Brun a mêlé la peinture, la sculpture en bois, les bronzes, les cuivres; cariatides supportant les balcons des différents étages, figures aux proues ou aux frontons des poupes, armoiries royales, motifs allégoriques peints ou sculptés et tirés presque toujours du nom du vaisseau. Pour le *Soleil royal* ou l'*Apollon*, Apollon sur son char; pour le *Fort*, Hercule couronné par la victoire. La division en étages reste bien accusée, l'ornementation respecte les distributions normales et ne les surcharge nulle part. Cette régularité, quelque peu rectiligne, laisse au navire l'assiette qui convient[2]. Le Brun excellait dans ces parties de l'art, qui n'exigent ni grande concentration de pensée ni profonde originalité, et où il suffit d'une adaptation ingénieuse et logique d'inventions déjà employées.

1. Voir Jean Guiffrey et Pierre Marcel, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre*... École française, t. I, 1907 (n°s 230 à 253. Cinq dessins sont reproduits).

2. Les ingénieurs trouvaient que cette décoration avait des inconvénients au point de vue militaire. C'est un autre ordre d'idées.

Mais Colbert meurt, le 6 septembre 1683, et immédiatement Le Brun est précipité de la haute situation qu'il avait occupée pendant vingt ans. Louvois, on le sait, poursuivit le ministre son ennemi jusque dans ses héritiers, ses amis, ses clients et même quelquefois dans son œuvre. Le Brun, l'homme de Colbert, devait être plus que personne suspect à son successeur. Il l'éprouva bientôt[1]. Louvois lança contre lui un de ses sous-ordres, M. de La Chapelle, et l'attaqua dans le plus original de son œuvre : aux Gobelins. En 1684, on « fait cesser les tableaux qui s'y faisoient sur la suite de l'histoire du Roi, sous prétexte que ces choses n'étoient pas agréables en tapisserie[2] ». La Chapelle lui cherchait toutes sortes de chicanes, le traitait comme un fonctionnaire à gages de qui on exige l'assiduité d'un bureaucrate. Lorsque Le Brun réclama, Louvois le reçut assez mal et parla de ses justes ressentiments.

Mignard[3], dont il avait entravé la fortune, menait la campagne et ne manquait pas une occasion de manifester sa haine. En 1682, il y avait eu un incident fort vif à propos d'un parallèle entre Le Brun et lui, dans un numéro de la *Gazette de Hollande*[4].

1. Voir un projet de lettre de Le Brun à Louvois, p. p. Fontaine, *Arch. de l'Art fr.*, 1907, p. 316-318.
2. Guill. de Saint-Georges, dans *Mém. inédits sur les membres de l'Académie de peinture*, p. p. Dussieux, etc., t. I, p. 62-63.
3. Voir plus loin, p. 62-67.
4. Fontaine, *Documents sur Pierre Mignard, Paul Mignard et Charles Le Brun* (*Arch. de l'Art fr.*, 1907, p. 310-318). Mignard

Louis XIV lui-même se montra hésitant, et l'on ne voit guère qu'il ait soutenu très énergiquement l'artiste à qui il devait bién un peu une partie de sa gloire; tant devenait prépondérante l'autorité de Louvois! Le Brun attendit jusqu'en 1687 une gratification de 12 000 livres, bien due après les travaux de la Grande galerie et des salons de la Paix et de la Guerre. Les choses ne se passaient pas ainsi du temps de Colbert. De temps en temps, le Roi reçut, on dirait presque consentit à recevoir des tableaux présentés par le peintre; il les loua, et ce parut une grâce accordée à la vieillesse.

Pendant ces années si troublées, si tristes[1], Le Brun ne fit guère que se répéter; il reprit presque toujours des œuvres d'autrefois. Soit par un sentiment sincère et qui n'était pas rare à cette époque, soit pour faire sa cour à Louis XIV devenu dévot, il revint à la peinture religieuse (*Crucifix aux anges* retouché, *Moïse défendant les filles de Jéthro*, *Descente de Croix*, *Entrée du Christ à Jérusalem*). Il retournait en même temps à Carrache, à Poussin, qu'il avait un moment oubliés.

Il mourut le 12 février 1690. Comme son maître,

accusait Le Brun d'avoir inspiré l'article et d'en avoir soudoyé l'auteur. Le Brun répondit; il fut soutenu par l'Académie.

1. Voici, à ce propos, un spécimen de la manière de Nivelon : « Tu ne manqueras pas, lecteur, de regretter que ces belles choses (des projets d'arcs de triomphe) n'aient pas été exécutées, et peut-être ta curiosité en voudra connaître la cause. Mais, pour la découvrir, considère que souvent les vapeurs qui s'élèvent de la terre, si légères qu'elles soient, ne laissent pas de former des corps qui empêchent les rayons lumineux de paraître à la vue. Je n'en dirai pas davantage.... » (F° 256.)

Colbert, il avait imposé lourdement sa personnalité et durement son autorité; comme lui, il disparaissait triste, abandonné, sinon disgracié. Mais avec lui disparaissait aussi une génération et disparaissaient presque une doctrine et un art.

Sans méconnaître les rapports étroits entre l'esprit de Le Brun et celui de sa génération, qu'il a si exactement exprimée, on peut cependant découvrir en lui certaines parties qu'on n'attendrait pas d'un homme du temps de Louis XIV, et certains traits d'une originalité qui peut surprendre au premier abord, mais qui explique quelque chose de son œuvre elle-même.

Le Le Brun que nous connaissons surtout et celui que la postérité a adopté, c'est essentiellement une intelligence active, pratique, raisonnable, lucide, en parfaite possession d'idées simples, comme il convient à un homme qui joua le rôle d'un législateur artistique.

Extrêmement laborieux dès sa jeunesse, il le resta jusqu'à la fin de sa vie, mais toujours en dirigeant son effort en vue d'un résultat utilisable. A Rome, il copie sans se lasser Raphaël, — il avait, dit-on, gardé plus de 200 dessins d'après lui, — les Carrache, le Guide, Poussin, les sculptures antiques. Il fait des croquis d'après les costumes, les armes, les ustensiles, les instruments du culte des Romains.

De bonne heure aussi, il s'était essayé en tout : il modelait, il gravait, il cultivait « tous les talents

qui dépendent de l'art du dessin et qui s'étendent sur l'architecture, l'orfèvrerie, la menuiserie et généralement sur tout ce qui regarde les accompagnements des beaux édifices », comme s'il pressentait déjà les Gobelins.

Il s'informait de tout et il était informé sur tout. « Il se prescrivait des heures pour lire avec attention l'histoire sacrée, la profane, la poétique. » Il prit même quelque teinture de philosophie, il était frotté de théologie. Il s'instruisait en causant comme en lisant. Tout se classait dans son esprit, en réserve pour les besoins futurs, et tout sera employé à son heure.

A ces connaissances générales d'homme cultivé, il joignit un don qui devait lui assurer auprès de ses confrères une grande autorité intellectuelle : l'art de composer un discours, l'accent qui porte. On en jugera par ces passages d'une conférence sur le *Ravissement de saint Paul* de Poussin, que nous reproduisons sans y rien changer.

Il annonce :

« Que la première fois qu'il a parlé dans l'Assemblée, il a pris pour sujet de son discours un tableau de Raphaël, dont le mérite l'a rendu l'admiration de son siècle et l'honneur de sa nation ;

« Qu'aujourd'hui il parlera d'un tableau de M. Poussin, qui a été la gloire de nos jours et l'ornement de son pays ;

« Que le divin Raphaël a été celui sur les ouvrages duquel il a tâché de faire ses études, et que l'illustre M. Poussin l'assista de ses conseils

et le conduisit dans cette haute entreprise, de sorte qu'il se sent obligé de reconnaître ces deux grands hommes pour ses maîtres et d'en rendre un témoignage public.

. . . .

« Que Raphaël a donné matière de discourir sur la correction du dessin, l'expression, la noblesse. Que Titien a donné lieu d'étudier la beauté du coloris; Véronèse, la maîtrise du pinceau et la grandeur de l'ordonnance;

« Que dans Poussin on trouvera réunies toutes les parties de la peinture;

« Qu'il partagera son discours en quatre parties :

« Dans la première, il parlera de la disposition en général et de chaque figure en particulier;

« Dans la seconde, du dessin et des proportions des figures;

« Dans la troisième, de l'expression des passions;

« Et dans la quatrième, de la perspective des plans et de l'air et de l'harmonie des couleurs, etc. »

Quelle habileté et que d'habiletés dans ce discours composé à la façon des sermonnaires! Comme les auditeurs se sentent conduits et par conséquent dominés! Comme l'orateur manie habilement les formules toutes faites : « l'admiration de son siècle et l'honneur de sa nation »; « l'illustre M. Poussin le conduisit dans cette haute entreprise ». Et puis cette façon de se poser en disciple presque unique du grand maître, et cette obligation « d'en rendre

un témoignage public », comme pour se donner le rôle d'un distributeur officiel de gloire !

On devine l'impression que devaient éprouver les académiciens, en face de cet homme si maître de lui, si sûr de lui, surtout lorsqu'on a lu les autres conférences, originales, personnelles, pleines de choses souvent, mais présentées sans art, dénuées de toute cette parure — fût-elle banale — de la rhétorique oratoire.

Voici par exemple l'un des Champaigne qui fait sur les ombres et les reflets une conférence, dans laquelle il montre un sens artistique très fin et très juste. Mais il a débuté ainsi : « Avant la création du monde (cela fait penser vraiment à l'Intimé des *Plaideurs*), tout n'était que ténèbres dans les vastes lieux où il fut créé et, quoique Dieu ne les eût pas faites (les ombres), ce divin Ouvrier a si bien su s'en servir pour relever et distinguer tous ses ouvrages que, quoiqu'elles ne soient rien par elles-mêmes (n'étant qu'un vrai néant), néanmoins ce divin Artisan s'en est si admirablement servi qu'il a fait ce rien et ce néant en soi-même, comme la chose qui fait distinguer et tire de la confusion tout ce qu'il a fait[1] ». — « Et puisque ce divin modèle s'est servi des ombres pour relever ses ouvrages, le devoir des peintres est de les observer avec soin. » C'est la « Technique tirée de l'Écriture Sainte ».

Le Brun n'était pas moins habile à discuter qu'à

1. *Conférences inédites de l'Académie de peinture*, p. p. A. Fontaine, p. 97, 98.

exposer; il trouvait vite les arguments qui frappent et il lui importait peu qu'ils fussent plutôt spécieux que justes. Il fallait avant tout emporter le vote. On le voit bien dans une question qui passionna les académiciens, à propos du tableau d'*Éliézer et Rébecca* de Poussin.

Voici le récit de la Bible; il est charmant[1]. « Éliézer étant arrivé sur le soir près d'un puits hors de la ville (de Nachor), au temps où les filles avaient accoutumé de sortir pour puiser de l'eau, et ayant fait reposer ses chameaux, demanda à Dieu de lui désigner celle qui devait épouser Isaac.

« A peine avait-il achevé de parler ainsi en lui-même, lorsqu'il vit paraître Rébecca, qui portait sur son épaule un vaisseau plein d'eau.... Le serviteur, allant donc au-devant d'elle, lui dit : Donnez-moi un peu de l'eau que vous portez dans votre vaisseau, afin que je boive. Elle lui répondit : Buvez, mon seigneur, et ôtant aussitôt son vaisseau de dessus son épaule et le penchant sur son bras, elle lui versa à boire. Après qu'il eut bu, elle ajouta : Je m'en vais aussi tirer de l'eau pour vos chameaux, jusqu'à ce qu'ils aient tous bu. Aussitôt, ayant versé dans les canaux l'eau de son vaisseau, elle courut au puits pour en tirer d'autre, qu'elle donna ensuite à tous les chameaux. »

Voici maintenant le tableau de Poussin : « Au milieu de la composition, près d'un puits, Éliézer offre des colliers et des bracelets à Rébecca, qui,

1. *Genèse*, XXIV (trad. SILV. DE SACY).

la main droite appuyée sur sa poitrine, semble hésiter à accepter ces présents. A droite, un groupe de trois jeunes filles, à gauche un autre groupe de neuf femmes[1]. »

Philippe (ou Jean-Baptiste) de Champaigne reprochait à Poussin de ne pas s'être conformé à la Bible, puisqu'il avait supprimé les chameaux dont elle parle. Ce fut l'objet d'une longue et parfois chaude dispute. On objectait à Champaigne que, d'après la Bible même, les chameaux n'étaient point sur le lieu de la scène, puisque Rébecca prit de l'eau pour *aller* la leur porter, interprétation contestable du reste et un peu enfantine. Mais on lui opposait aussi la convenance : Que seraient venus faire ces animaux dans une scène qui représente une « entrevue galante et polie »? La « bienséance » n'exigeait-elle pas qu'on les « séparât d'une troupe de filles agréables, surtout dans le temps qu'on allait contracter mariage avec une d'entre elles »? Cet argument mondain et qui sent son XVIIe siècle fut trouvé par Le Brun.

Il en présenta d'autres, qui appartiennent aussi à son siècle et qui valaient incomparablement mieux. « Le peintre, disait-il, doit tellement assujettir toutes les parties qui entrent en la composition de son tableau qu'elles concourent ensemble à former une idée juste du sujet... et que, s'il se rencontre dans la narration de l'histoire même quelque circonstance qui y soit contraire,

1. D'après VILLOT, *Notice des tableaux... du Musée du Louvre.*

on la doit supprimer ou si fort négliger qu'elle n'y puisse faire aucune interruption. » Les chameaux étaient bien un peu dans ce cas.

Mais à ces observations justes il ajouta des arguties d'avocat; peut-être aussi eut-il la prétention de se poser en connaisseur littéraire et en bel esprit auprès de ses confrères plus modestes. Il affirmait en effet, faisant allusion à l'*Alexandre* de Racine, « que la poésie évitait le récit des actions bizarres dans un ouvrage sérieux et qu'un excellent poète de notre temps, décrivant le combat d'Alexandre contre Porus, avait retranché de sa narration que Porus était alors monté sur un éléphant, de peur que, faisant mention d'une espèce de monture rejetée de nos escadrons, il n'effarouchât l'oreille de ses auditeurs et que la matière principale ne fût troublée par ce petit détail ».

Sur quoi l'on remarquera que Le Brun pourtant avait suivi l'histoire dans ses *Batailles d'Alexandre*, où il avait multiplié les éléphants, pour en tirer des effets d'exotisme et de couleur locale. Un critique postérieur le loua même d'avoir été si préoccupé de la vérité du « costume », comme disent les Italiens, que ses chevaux étaient exactement imités de ceux d'Alep[1]. Pour en revenir à ce qui concerne Racine, les objections faites à Champaigne ne portaient pas, car le poète a donné si peu de précision et si peu d'importance aux récits de bataille que tout détail pittoresque y eût

1. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, éd. de 1755, t. I, p. 274.

semblé déplacé [1]. Porus combattait-il à pied, à cheval, à dos d'éléphant, l'auteur n'y a pas songé un instant, les auditeurs pas davantage. Porus est une abstraction d'héroïsme. Or, il n'en est de même ni des personnages ni du paysage dans l'*Éliézer et Rébecca*, où il y a une part de réalité : on y voit bien un puits, des seaux d'eau, on y eût pu voir des animaux.

Voilà jusqu'ici un Le Brun dogmatique, affirmatif des vérités considérées comme fondamentales et générales, le vrai contemporain de Boileau. En voici un autre moins bien connu, quintessencié, subtil, dont l'esprit se meut confusément au milieu de problèmes qui touchent quelquefois à une véritable mystique.

Nivelon écrit, presque au début de la biographie du maître, qu' « il veut représenter les observations historiques, allégoriques ou mystiques, pour donner satisfaction aux amateurs de sa peinture ». Retenons ces mots allégoriques, mystiques, que Nivelon a certainement pris dans ses conversations avec son maître. Ils indiquent quelques-unes des préoccupations qui le hantèrent et que celui-ci lui-même nous a çà et là révélées, nous le verrons.

Et tout d'abord, Le Brun, sous couleur d'établir des règles, va philosopher à propos de l'expression.

Dans la grande peinture, telle qu'on la conce-

1. *Alexandre*, acte III, sc. II et VI, acte V, sc. III.

vait au XVIIe siècle, à la suite de Poussin surtout, chaque sujet contenait une pensée. Le peintre a donc pour tâche, tout comme le poète, de faire exprimer par ses personnages des idées, des sentiments ou des passions. Seulement il ne dispose que de l'attitude, de la gesticulation, de la physionomie. Aussi attachait-on une grande importance à l'analyse de ces modes extérieurs d'expression. Pour résoudre le problème, Le Brun affecta de faire appel aux savants ou aux philosophes, à la physiologie en même temps qu'à la psychologie. A vrai dire, il se bornait à emprunter des théories connues; mais il y eut peut-être quelque originalité dans son effort pour appliquer à la peinture ou à la sculpture des recherches, que d'autres avaient poursuivies dans le but d'arriver à la connaissance de l'homme, cette grande préoccupation de l'époque.

Suivant les habitudes du siècle, ils remontaient d'abord aux anciens. Aristote et d'autres avec lui avaient pensé que, de la conformation du corps ou de certains traits du visage, on pouvait déduire des notions sur le tempérament et le caractère. Ils avaient compliqué la question par l'idée qui les hanta d'attribuer par définition certaines qualités ou certains défauts moraux à certains animaux, et d'établir des ressemblances entre l'homme et l'animal. On concluait que le lion étant courageux, l'homme qui lui ressemblait l'était aussi; l'homme qui ressemblait au singe, vicieux, au bœuf, stupide.

Un livre de l'Italien Porta[1] développait longuement ces dernières élucubrations. Un peu plus tard, un savant qui eut de la réputation, Cureau de La Chambre, les avait reprises : « L'atrabile domine dans le lion et dans un homme fort et robuste; c'est pourquoi ils ont tous deux la bouche grande, le poil dur et espais, le front ramassé entre les sourcils, les chairs dures et musculeuses ».

Le Brun, qui avait essentiellement l'esprit d'assimilation, s'empara de ces idées et les fit siennes. Il n'y a cependant pas lieu d'y insister, ni de s'arrêter à la conférence[2] qu'il avait projetée sur la ressemblance du visage humain avec le visage animal. Il est probable que nous n'en avons qu'une reproduction inexacte, et elle contient surtout des imaginations étrangères à l'art. On en retiendra seulement les fort beaux dessins qu'il fit à cette occasion et qui nous montrent un Le Brun singulièrement vivant, libre et réaliste.

Cureau de La Chambre avait bien vu que les rapprochements entre l'être humain et l'animal n'étaient que de surface, et il avait fait lui-même des objections fort justes aux systèmes qu'on en pouvait tirer. Au contraire, il avait consacré

1. *De humana physiognomonia J. B. Portæ Neapolitani libri IV.* Il en parut une édition à Rouen en 1650. Voir, p. 114 et 161, des têtes d'oiseaux et d'hommes; 96, de lion et d'homme; 135, de singe et d'homme, etc.; Le Brun s'en est inspiré.

2. Le sommaire en a été reproduit par Jouin, *Ch. Le Brun*, p. 391-393. Mais il vaut mieux le prendre chez Nivelon.

deux gros ouvrages[1] à l'étude des tempéraments et des passions. Et là il cherchait très positivement et avec un appareil scientifique à déterminer les rapports entre l'homme physique et l'homme moral[2]. Descartes, lui aussi, avait étudié les affections de l'âme et les ressorts par où elles meuvent les organes physiques ou bien les désordres qu'elles y apportent. Ce n'était ni le point de vue de Porta ni celui de La Chambre. C'était bien quelque chose de l'un et de l'autre.

Voilà les sources (un peu troubles chez lui) d'inspiration de Le Brun, lorsqu'il essaya d'établir la théorie des modes d'expression dans les arts plastiques[3]. Dans les conférences très détaillées qu'il fit sur le sujet, nous retrouvons les traits de son esprit à la fois subtil et dogmatique, sa tendance, inconsciente sans doute, à donner comme siennes les idées des autres, et son habitude de légiférer en tout et de prendre le ton de celui qui légifère.

Les passions ne sont autre chose que des mouvements de l'âme qui se traduisent en actions du

1. *Les Caractères des passions*, 5 vol., 1640-1662. *L'Art de connoistre les hommes*, 1659.

2. Et aussi à analyser les passions simples et complexes et les modes de transmission des émotions aux diverses parties du corps. Voir p. 306 et *passim*.

3. Nivelon indique une autre source encore que ces auteurs : « Il est à remarquer que, pour l'établissement de ces principes et pour les bien fonder, il y a des têtes tirées de Vésal et sur des sujets naturels, qu'il a voulu examiner pour rendre une solide raison du siège de l'âme, placé dans la glande selon leur sentiment, et les tuyaux qui servent à porter les esprits actifs et les distribuer dans toutes les parties du visage » (f° 191).

corps. Qu'est-ce donc que l'âme? Sans la définir, il cherche du moins « le lieu où elle exerce plus particulièrement ses fonctions », et il pense qu'elle reçoit les impressions au cerveau et en ressent les effets au cœur. Voici alors, d'après lui, la « mécanique des passions » : le sang, c'est-à-dire les esprits, circulant continuellement en passant par le cœur, se porte au cerveau et le remplit. Le cerveau, siège de l'âme, par conséquent des passions, renvoie les esprits aux autres parties du corps par les nerfs, que meut le sang et qui agissent sur les muscles [1].

Après avoir exposé à ses auditeurs cette philosophie transcendantale, l'artiste en arrive aux passions elles-mêmes et il en analyse d'abord les manifestations physiques extérieures [2]. Là il suit ou plutôt transcrit tout simplement Descartes.

Or, ces états physiques se traduisent extérieurement par les gestes ou par les mouvements du visage : sourcils, bouche, etc. Voilà la partie nouvelle des observations de Le Brun, nouvelle seulement dans ses formules et dans sa tournure scientifique. « Le mépris (s'exprime) par le sourcil froncé et abaissé du côté du nez et de l'autre côté

1. Une partie de ces idées, pas toutes cependant, est prise textuellement chez Descartes. Voir Hourticq, *L'Art académique* (*Revue de Paris*, 1904, mai et juin).

2. *Conférence de Monsieur Le Breun* (sic) *premier peintre du Roy... sur l'expression générale et particulière*, in-12, 1718; *Dissertation sur un traité de Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*, gr. f°, 1806. Elle interprète peu exactement ce qu'avait dit Nivelon sur les idées de Le Brun. — Fontaine, *Quid senserit Le Brun de arte sua*, 1903, p. 105, et Hourticq, p. 605 et suiv.

fort élevé ; l'œil fort ouvert et la prunelle au milieu ; les narines retirées en haut, la bouche fermée et les coins un peu abaissés et la lèvre de dessous excédant celle de dessus. » S'il s'accompagne d'aversion, « le corps peut se retirer en arrière, les bras dans l'action de repousser l'objet pour lequel on a de l'aversion ».

Dans l'estime, « les parties du visage semblent être attachées sur l'objet qui cause cette attention, car alors les sourcils paraîtront avancés sur les yeux et pressés du côté du nez, l'autre partie étant un peu plus élevée, l'œil fort ouvert et la prunelle élevée ». « Le corps sera un peu courbé, les épaules tant soit peu élevées, les bras ploiés et joignant le corps, les mains ouvertes et s'approchant l'une contre l'autre ». Dans la vénération, « le corps sera encore plus courbé que dans l'estime, les bras et les mains seront presque joints, les genoux iront en terre [1] ».

Ces idées furent reprises par d'autres, par N. Mignard, par Van Obstal [2]. Ce qu'elles avaient de mauvais vient de leur exagération, de leur minutie dans l'analyse, de leur précision même. Il est vrai que, réduites à des termes plus simples, elles ne sont plus que la reproduction de la pensée maîtresse de l'art, depuis qu'il était classique. Raphaël, Léonard de Vinci, les Carrache, Poussin avaient employé ces modes d'expression. On trouve chez

1. *Conférences*, p. 3-10 et 47, 48. Voir, dans la *Famille de Darius*, l'attitude de la mère de Darius.
2. Hourticq, p. 607-608.

eux le corps courbé, les bras ployés, les mains jointes pour les personnages en état d'adoration; le sourcil froncé, les yeux étincelants pour les personnages en état de haine. Seulement ils étaient en cela guidés à la fois par leur théorie et par des observations faites sur l'être humain agissant et éprouvant des émotions. Ils n'allaient pas chercher leur plastique dans un formulaire ou un catalogue.

D'ailleurs Le Brun fut combattu. Félibien[1] entrevit les objections de bons sens ou d'expérience à faire à l'absolu du système et, somme toute, il conseilla aux peintres de s'en fier surtout à leur instinct et à la nature. Testelin lui-même, le secrétaire de l'Académie, allégua la différence des tempéraments qui ne permettent pas le classement des gestes par genres de passions, « le bilieux ayant (dans la même passion) les mouvements tout autres que le flegmatique et le sanguin[2] ».

De Piles, en quelques mots discrets et décisifs, a montré pour l'œuvre même de Le Brun les fâcheux effets de ce dogmatisme, qui part de l'abstraction ou y aboutit. « Ses expressions sont belles dans tout ce qu'il voulut représenter, et le traité curieux qu'il a composé des passions de l'âme, avec des figures démonstratives, fait voir la grande attention qu'il y avait faite. Il semble pourtant qu'en cela même il a trop généralement suivi l'idée

1. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, éd. de 1706, t. IV, p. 225-231.
2. Fontaine, *Quid senserit Carolus Le Brun de arte sua*, p. 86.



TOMBEAU DE LA MÈRE DE LE BRUN
(*Phot. Hachette.*)



LES REINES DE PERSE AUX PIEDS D'ALEXANDRE.

qu'il s'en était faite, en sorte qu'elle a dégénéré en habitude et en ce qu'on appelle manière[1]. »

Comme la psychologie mal comprise avait compliqué la raison de Le Brun, la scolastique et le mysticisme se mêlèrent à sa foi et influèrent sur ses idées d'artiste.

Il eut des sentiments religieux, tels qu'on les professait dans la première moitié du siècle, à laquelle il appartenait par la date de sa naissance et par son éducation. Marguillier de l'église Saint-Nicolas du Chardonnet, il ne cessa, toute sa vie, de s'intéresser à sa paroisse. Il lui confia, comme un dépôt filial, le tombeau de sa mère, où il réalisa l'œuvre la plus sincère et la seule touchante peut-être qu'il ait jamais conçue.

Il avait fréquenté M. Olier, le fondateur du séminaire de Saint-Sulpice, il s'entretenait avec lui et reçut de lui la commande de dix tableaux et d'un plafond pour le séminaire.

Mais, en même temps que, vers 1650, il se plongeait ainsi dans la piété grave du temps, son esprit et son âme très malléables se laissaient pénétrer d'une sorte de poésie fade, doucereuse, mièvre, sensuelle, qui caractérise l'art auquel les jésuites ont laissé leur nom. On connaît ces Christs bellâtres, ces Vierges langoureuses, ces anges presque pimpants, qui peuplent les tableaux d'église de Barroccio, des Carrache, du Guide. Le Brun, dans

1. *Abrégé de la vie des peintres*, 1699, p. 518-519.

la première partie de sa vie, en a peint de ce genre, dont les titres à eux seuls sont significatifs : *le Christ dans le désert servi par des anges; le Crucifix aux anges*. Pour se les figurer mieux, il suffit presque de parcourir les poèmes chrétiens de l'époque [1], qui furent extrêmement nombreux.

C'est surtout dans la description des anges qu'ils donnèrent carrière aux inventions les plus baroques, sous couleur de mysticisme :

Et leurs nobles cheveux sur leurs ayles flotoyent;
La splendeur de la lune et des astres sans nombre
De l'éclat de leurs pieds estoit à peine l'ombre.

En voici qui sont

Pareils à l'arc-en-ciel, dont les vives couleurs
Effacent la richesse et la pompe des fleurs.

Pour un autre :

Le coral est vivant sur ses lèvres vermeilles,
Ses dents en leur blancheur aux perles sont pareilles,
Sa robe est à fonds d'or, où l'aiguille savante
Donne aux fleurs qu'elle y sème une flâme vivante.

Ce sont là, jusque dans les moindres détails, les anges du *Crucifix* et du *Christ dans le désert* [2] : ils ont aussi des nobles cheveux qui flottent, des lèvres vermeilles, des yeux d'azur, un teint d'incarnat et des ailes dorées, bleues et roses.

Par la théologie et le mysticisme, Le Brun fut amené naturellement (les habitudes de son esprit l'y portaient déjà) à exercer sur l'allégorie religieuse la subtilité de son intelligence. Il pénétra jusqu'aux

1. Delaporte, *Le Merveilleux dans la littérature française au temps de Louis XIV*, p. 247-253.

2. *L'Art français au temps de Richelieu*, p. 286-287.

limites où la subtilité confine aux imaginations des purs visionnaires.

Rien de plus curieux, à ce titre, que les deux conférences qu'il fit sur le *Saint Michel* de Raphaël et sur le *Ravissement de saint Paul* de Poussin. Parlant du premier, il observe d'abord la disposition générale des corps, l'habileté de Raphaël à varier dans celui de l'archange le mouvement de la figure, qui est de profil, et celui du torse qui se présente de trois quarts. Puis il loue la correction du dessin « aux bras, aux mains, aux jambes et aux pieds »; le mélange de la délicatesse, de la fraîcheur, de la force et de la majesté dans l'archange. Cela dit, il commence à descendre plus avant dans l'analyse; il trouvera dans un léger pli marqué entre les sourcils, à la fois le signe de l'effort que doit faire l'ange pour vaincre son ennemi et l'expression de son dédain pour un adversaire si inférieur à lui, « le front ne se plissant pas comme il arrive lorsqu'on dépense toute la force dans la lutte[1]. » Cela est encore une remarque de peintre, si l'on veut, mais que penser de ceci?

« M. Le Brun fit encore remarquer l'admirable conduite de Raphaël dans les couleurs de son tableau »; car le rouge, le jaune et le blanc dominent dans les ailes, dans les draperies et même dans les chairs de l'archange. Or il paraît que ce sont les « couleurs qui font paraître de l'action[1] ».

1. *Conférences de l'Académie royale de peinture*, p. p. H. Jouin, p. 5-9.

Et de ce commentaire sur Poussin?

Pourquoi Poussin a-t-il mis trois anges dans le tableau du *Ravissement de saint Paul*? Pourquoi représentés dans une certaine action, « vêtus de la manière et de la couleur que nous les voyons »? Rien là qui ne paraisse mystérieux à Le Brun. Rien aussi qu'il n'explique.

Le premier ange fait un effort violent pour enlever saint Paul; c'est que saint Paul résiste d'abord à la foi nouvelle; il porte l'étole, c'est que l'étole est marque d'autorité[1]; il est vêtu de jaune, c'est que le jaune est la couleur de la pureté de la grâce; il regarde en haut, c'est que la grâce vient du ciel.

Le saint a une jambe « qui descend en bas », c'est qu'il avait tendance au péché, comme il l'avoue lui-même; mais il a les bras ouverts, la tête et la jambe droite levées, c'est qu'il désirait ardemment s'élever jusqu'à Dieu; il est en partie vêtu de rouge, c'est le symbole de son ardente charité. L'air paraît échauffé autour des figures, c'est que la foi doit être ardente pour profiter de la grâce. Tout se poursuit du même ton. N'avait-il pas raison d'observer, assez naïvement du reste : « Après avoir examiné ces figures, je n'y vois rien qui ne paraisse mystérieux », et de conclure : « L'on ne s'était pas encore imaginé que les peintres eussent une théologie muette et que, par leurs figures, ils fissent connaître les mystères

1. A. Fontaine, *Conf. inéd.*, p. 80-84. Vouet dit la même chose de l'étole, mais en passant.

les plus cachés de notre religion ». Il est vrai qu'on ne se l'imagina pas davantage après lui et que la peinture n'y perdit rien.

Nivelon nous fournit des renseignements que le procès-verbal officiel de la conférence avait soigneusement négligés et qui montrent une fois de plus que les idées de Le Brun furent souvent combattues : « Cette conférence, écrit-il, émut les esprits différemment; la plus grande partie reconnoissoit qu'il était impossible de concevoir de plus hautes idées sur ce sujet et regardèrent le tableau de plus près et avec estime; d'autres eurent des sentiments opposés, soutenant des opinions fondées sur ce qui leur put venir en pensée, mais ces contestations spirituelles prirent fin presque en naissant[1] ».

Mais là, encore, Le Brun ne faisait que reproduire des idées qui, pour si étranges qu'elles paraissent, séduisirent pourtant bien des esprits, même au plein temps de Louis XIV. Les initiés entrevoyaient partout ou révélaient des arcanes.

Chapelain, dans la Préface de la *Pucelle*, explique le mystérieux de son œuvre : la France est l'âme humaine; Charles VII, « la volonté, portée au bien par naturel, mais facile à porter au mal sous l'apparence du bien »; l'Anglais, l'appétit irascible; Dunois, la vertu; la Pucelle, la grâce divine ou « l'intelligence qui assiste Dunois dans la délivrance de la France ». Scudéry dit des choses

1. Nivelon, f° 224, 225.

du même genre à propos de sa *Rome vaincue* : Alaric est l'âme de l'homme. Dans un poème de Coras, *Jonas*, Ninive représente l'âme corrompue par le péché ; Jonas, la Loi de Dieu[1].

Le P. Le Bossu, dans le *Traité du poème épique*[2], va appliquer les mêmes conceptions à l'interprétation de la mythologie et des poèmes antiques : Vénus est la miséricorde divine et l'amour que Dieu a pour les hommes... ; Junon, sa justice ; les Furies sont les reproches de la conscience. Corbinelli avait lu le livre et le signalait à Mme de Sévigné[3].

Ces traits de l'esprit de l'homme, que nous avons essayé de séparer des autres, se retrouvent dans certaines œuvres, les plus nombreuses et peut-être les plus personnelles de l'artiste. Ils expliquent le mélange de banalité et d'originalité qu'on y observe, et en quoi consiste cette originalité. Ils les mettent dans le temps où elles se produisirent et montrent aussi ce que Le Brun ajouta aux idées de son temps. Son originalité ne consista pas seulement à se consacrer presque exclusivement à la gloire du Roi, elle consista au moins autant à mêler dans l'interprétation des événements du règne les procédés de la mystique religieuse et de la mythologie. Personne n'était plus préparé que lui à ces combinaisons.

1. DELAPORTE, *Le Merveilleux*, p. 163, 164. — BRUN, *J. Chapelain* (1595-1674), *Rev. d'hist. litt.*, 1902, p. 618-620.
2. *Traité du poème épique*, liv. V (voir Delaporte, p. 167-171).
3. *Lettres de Mme de Sévigné*, Éd. Monmerqué, t. V, p. 87.

Dès ses premières œuvres presque, il eut la conception de l'art qu'il devait réaliser. L'idée d'un tableau de 1639, où il célébrait Richelieu, était fondée sur un jeu de mots (ce qui est un commencement d'allégorie) : le Roi dans un *riche lieu*. Il se servit déjà du mythe d'Apollon pour glorifier symboliquement Fouquet. Il multipliait les images métaphoriques avec une profusion un peu incohérente et que jamais il ne réussit à modérer.

De Piles a écrit[1] : « Il (Le Brun) a traité ses sujets allégoriques avec beaucoup d'imagination. Mais au lieu d'en tirer les symboles de quelque source connue, comme de la Fable et des médailles antiques, il les a presque tous inventez. Ainsi ces sortes de tableaux deviennent par là des énigmes, que le spectateur ne veut pas se donner la peine d'éclaircir. »

Symbole, disait Nivelon, énigme, dit de Piles, allégorie, disent l'un et l'autre. Est-ce que ce mélange de l'allégorie, qui est profane, et du symbole, qui est religieux, ne nous fournit pas la note juste pour certains côtés de l'art de Le Brun? Et le mot énigme, dans la langue du siècle, désignait spécialement une forme compliquée de l'allégorie et du symbole, mise à la mode par les Jésuites dans leurs exercices d'école.

Par là, Le Brun s'éloigne du pur classicisme de Raphaël, des Carrache, de Poussin, dont on croyait — et lui-même peut-être croyait — qu'il s'inspirait.

1. De Piles, *Abrégé de la vie des peintres*, p. 516, 517.

Est-il donc un créateur? A coup sûr, il a eu bien des devanciers, même dans ces classiques dont nous disons qu'il s'éloigne. Il en a eu aussi dans son siècle et dans son pays ou en dehors de son pays. Il se rapproche, on le prouverait facilement, de Rubens, ce grand inventeur, lui aussi, d'allégories, de symboles et d'énigmes. L'esthétique de la Galerie du Luxembourg est exactement celle de la Galerie des glaces. Pourtant Le Brun n'est ni Raphaël, ni Poussin, ni Rubens, et la Galerie des glaces n'est pas la Galerie du Luxembourg : c'est quelque chose de plus voulu, de plus réfléchi, de plus systématique; l'aboutissement logique d'une pensée, au lieu de l'instinct d'un tempérament.

La nature de son esprit et ses fréquentations amenèrent ainsi Le Brun, presque à son insu, à compliquer les principes qu'il empruntait aux maîtres, et à faire sortir l'art le plus complexe et le plus subtil de la pédagogie très simple et très rigide qu'il professait. Art où il avait tant mis de sa personnalité qu'on peut presque dire qu'il a duré tout juste autant que lui. Ni Jouvenet, ni les Coypel, ni les autres continuateurs immédiats du maître n'ont rien dans leur œuvre qui fasse penser à l'esprit des grandes peintures décoratives, où cependant ils avaient pris leurs premières leçons.

Sans plus attendre, nous pouvons essayer de juger en lui l'homme et l'artiste.

Son dessin est correct, alerte, extraordinairement facile, mais rond, coulant, sans vigueur. Avec une

maîtrise de main remarquable, Le Brun laisse toujours cependant l'impression de l'à peu près. On ne sent pas chez lui l'étude intime de la nature, l'effort du vrai artiste pour pénétrer au delà de la surface, jusqu'à l'essence intérieure des êtres. Il semble être resté indifférent à la beauté physique, n'avoir pas éprouvé cette sorte de délectation que donne la perfection de la forme humaine. On serait tenté de dire qu'il ne dut aimer ni les femmes ni la femme.

L'extraordinaire prestesse de sa main, unie à une science toute particulière de composition, donne à certaines de ses œuvres un air d'aisance, de vivacité et quelquefois de fougue, qui ne manque pas de grandeur. Elle lui permet des tours de force : dans *Arbelles* les énormes éléphants étendus sur le dos, sur le flanc. Il jette des corps d'hommes, de chevaux, dans les plus étranges postures, sans que jamais la main trahisse la vision juste de l'œil. Les *Batailles d'Alexandre* sont des mêlées ardentes, emportées, mais sans confusion, parce qu'il sait toujours ramener l'œil au centre du sujet : Alexandre lancé sur son cheval, Darius et Alexandre, etc. C'est ce qu'on appelait alors des « beautés ». C'en est peut-être encore.

Peintre, sa peinture est presque la négation de la couleur. Dans les œuvres de la première période, le *Christ servi par les anges*, *le Crucifix aux anges*, il adopte quelque chose comme un procédé d'enluminure, des tons clairs, lavés, des roses, des jaunes, des bleus limpides et doux, mais

sans combinaisons harmoniques. Plus tard, dans les *Batailles d'Alexandre*[1] et dans ses grandes décorations, il abusa des bruns et des rouges vermillonnés, relevés quelquefois brutalement d'un bleu ou d'un blanc vif. Cela donne un aspect terreux neutre. Et puis sa pâte est lourde, sèche; on dirait, dans ces immenses toiles, qu'il a été réduit à se servir de mauvaises couleurs tout de suite ternies au séchage.

« Il a toujours retenu le stile, écrit de Piles, de se servir de teintes trop générales dans ses draperies comme dans ses carnations, et de n'avoir pas eu assez d'égard aux reflets, qui contribuent beaucoup à la force et à la rondeur des objets, aussi bien qu'à l'union des couleurs et à la vérité de l'imitation ». « Ses couleurs locales sont mauvaises[2]..... il n'y a qu'à mettre un des meilleurs tableaux de Le Brun auprès d'un tableau de l'École vénitienne » pour sentir la différence.

A peine, çà et là, quelques exceptions, par exemple le portrait de la *Famille Jabach*[3], d'un

1. Voir, par exemple, la *Bataille d'Arbelles*, où le parti pris est d'un rouge brun avec çà et là un peu de bleu pour relever, ou bien encore des rouges crus; la *Bataille du Granique*, de même tonalité à peu près, où l'accent est cherché dans une croupe (belle) de cheval blanc au centre; l'*Entrée d'Alexandre à Babylone*, où les bruns très lourds sont éclairés par le jeune homme bleus monté sur l'éléphant, mais où les autres tons sont particulièrement durs.

2. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 519.

3. Musée Frédéric à Berlin, n° 471. *La Sainte Famille*, dite *le Bénédicité*, au Louvre (n° 496), est d'une peinture assez fine, avec un gentil petit Christ et une note assez intime d'intérieur familial.

réalisme franc, naïf, vigoureux, peint en pleine lumière, avec quelque chose qui rappelle l'art hollandais.

Faut-il, d'ailleurs, lui attribuer toute la responsabilité de ses œuvres et est-ce bien toujours lui qu'on juge en elles? Oui pour ses dessins, oui pour presque tous ses tableaux de chevalet. Mais, dans ses grandes compositions, il fut aidé par quantité de collaborateurs, travaillant sur une simple esquisse du maître. Enfin on a lieu de supposer que les peintures de la Galerie des glaces, son œuvre capitale, ont été plus d'une fois restaurées et qu'il conviendrait peut-être d'y chercher des mains toutes modernes.

Au contraire, il avait tous les dons qui font les grands décorateurs[1] : la facilité de conception, la vivacité de composition, la vue rapide des ensembles et l'aptitude à les répartir par masses, à grouper les détails autour d'un centre. Dans ses combinaisons il embrassait comme d'un seul coup d'œil le jeu des peintures, des sculptures, des stucs, des ors, des bronzes; ils se distribuaient dans sa pensée de façon à se faire valoir et à accompagner la note dominante de la peinture. Puis il connaissait à fond chaque matière et son emploi convenable, sa technique, sa valeur décorative. Ce qu'il y avait de superficiel et ce qu'il y avait aussi de raffiné dans son esprit se tournait ici en qualités. Le thème mythologique, si favorable à

1. Sur ce point voir PIERRE MARCEL, *Charles Le Brun*, p. 60-93.

la peinture monumentale par son côté brillant et théâtral, l'allégorie, qui fournit des variations ingénieuses, recevaient de lui toutes sortes d'interprétations fines et nouvelles[1]. Et comme ni l'œil ni l'esprit du spectateur ne peuvent s'attacher à la réalité intense des formes ou à la puissance de l'idée, dans l'entourage somptueux où l'œuvre picturale se présente, le génie superficiel de Le Brun devient ici vraiment du génie.

Cet homme qui toucha à tout, qui donna des modèles à la sculpture, aux arts industriels[2], qui passait de l'ornementation d'un carrosse ou d'une poupe de vaisseau à celle d'une serrure ou d'une espagnolette, pour ébaucher ensuite la décoration du Grand escalier de Versailles, ou la conquête de la Franche-Comté par Louis XIV, ou la vaste toile du Roi prenant le gouvernement de la France, apparaît comme doué d'une fécondité qui déconcerte. Il ne faut pas trop se laisser prendre. Il a mis en œuvre peu de thèmes et s'est souvent répété. On ferait assez vite le compte de ses motifs favoris et celui de ses procédés : les décorations de l'hôtel

1. Il avait parfois de la fantaisie. A Saint-Germain il avait peint sur les glaces de l'appartement du Roi des amours se jouant avec des lions, bâtissant, chassant, faisant de la musique. On en voyait un fort embarrassé d'un cor de chasse où il avait passé la tête; un autre jouait de la viole et tendait l'oreille pour en écouter le son; un autre s'amusait à se coiffer de la peau de lion d'Hercule. Quelque chose de cela reparaîtra dans le tableau de la *Prospérité de la France sous Louis XIV*; on y verra des amours jouant aux cartes, etc. (Le Laboureur, *Promenade de Saint-Germain*; Jouin, p. 259-263).

2. Même quelquefois à l'architecture, pour Marly, par exemple, ou pour la « restauration » de certaines églises.

Lambert annoncent déjà celles du château de Vaux, qui ressemblent bien un peu à celles de la galerie d'Apollon, dont on pourrait retrouver quelque chose (pour la partie ornementale) dans celle de Versailles. On dirait volontiers qu'il s'est multiplié plus que renouvelé.

Mais il ne faut pas oublier, quand il est question de lui, que, le peintre mis à part, il fut quelque chose et quelqu'un et que c'est ainsi qu'il apparut à ses contemporains; qu'il tint dans son temps une grande place, joua un grand rôle, fut un grand manieur d'hommes, et surtout que, si l'on excepte l'architecture (il faut l'excepter), il donna la direction à l'art de son époque. Autant on peut se dire, en songeant à Mignard, à Girardon ou même à Mansart, que l'un quelconque de ces artistes n'était pas essentiel à l'art de Louis XIV, autant il est impossible de s'imaginer cet art, Le Brun y manquant.

C'est sous la triple autorité ou direction du Roi, du surintendant et du premier peintre que travaillèrent presque tous les artistes du temps. Que dire sur eux, quand on réserve le rôle des architectes? Collaborateurs dociles, auxiliaires plus encore que collaborateurs de Le Brun, la plupart des peintres et des sculpteurs se perdirent dans sa personnalité. Ils ne peuvent pourtant pas être passés sous silence, ne fût-ce que pour constater qu'ils n'ont pas été oubliés. et parce qu'ils figureront çà et là dans ce livre.

Leur effacement tient d'ailleurs à des causes multiples, en dehors de toute question de mérite. Beaucoup étaient âgés en 1661, ils disparurent assez vite ou ne firent que se prolonger [1]. D'autres, encore jeunes au temps de Le Brun, ne se sont manifestés que vers la fin du siècle. Seuls Pierre Mignard, Van der Meulen, Puget, Girardon, Coyzevox, Louis Le Vau, Claude Perrault, Blondel, Jules Hardouin-Mansart doivent tenir une place à part, puisqu'ils ont su s'en faire une et apporter dans l'unité de l'art quelques notes originales.

II. — Les peintres [2].

Philippe de Champaigne (1602-1674) appartient bien par son âge, par son style, par ses idées, par ses croyances, par sa physionomie même, à la première moitié du siècle : vrai contemporain de Poussin. Il restait en grande réputation, ce qu'il devait à son talent, à une gravité qui imposait; on voyait en lui le représentant d'une époque. Aussi Louis XIV et Colbert l'employèrent-ils, sans beau-

1. Cf. *L'Art français au temps de Richelieu*, p. 211-406, et la liste chronologique des artistes à la fin du présent volume.

2. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture*, p. p. Dussieux, etc., 1854, 2 vol. — Bellier de la Chavignerie et Auvray, *Dictionnaire général des artistes de l'École française*, 2 vol., 1882-1885. — G. Picavet, *Histoire* (Bibliographie) *de la peinture française de 1600 à 1690* (Revue de synthèse historique, 1908). On y constate que les travaux sont beaucoup plus nombreux sur les peintres de la première moitié du siècle que sur ceux de la seconde.

coup le goûter peut-être. Il fut chargé de grandes compositions au château de Vincennes en 1659-1660; il peignit aux Tuileries le *Centaure Chiron et Achille*. Son neveu (et son élève) Jean-Baptiste (1631-1681) fut, grâce à lui, très occupé à partir de 1659. Académicien en 1663, il fut chargé de décorer une partie des appartements des Tuileries, où il continua le cycle de la *Légende d'Achille* (1668-1671), puis il peignit dans les grands appartements de Versailles une série de scènes d'histoire antique.

Sébastien Bourdon aussi (1616-1671), bien qu'il n'ait en 1661 que quarante-cinq ans, se rattache à la première partie du siècle. Il n'eut pas de grands travaux pour le Roi, il en fit pour les particuliers. M. de Bretonvilliers le chargea en 1663 de décorer dans son hôtel la grande galerie (de vingt toises de long); Bourdon y figura la *Légende de Phaéton*. Ses discours à l'Académie, assez diserts, bien composés, portent la marque du pur classicisme. C'était pourtant, au moins dans sa peinture, un simple éclectique[1].

Charles Errard II (1601-1689), que l'on néglige généralement, a cependant tenu une assez grande place dans la première partie du siècle, et compta un moment parmi ceux qui semblaient appelés à en occuper une considérable dans la seconde. Il

1. « Son imagination était si vive, écrira Caylus, et se frappait si fort des objets que, dans les premiers temps qu'il pratiqua la peinture, il ne pouvait se fixer à aucune manière. » (*Mém. inédits*, t. I, p. 102, n. 1). Il ne s'y fixa jamais.

avait fait à Rome un long séjour. Quand il en revint, il décora nombre de galeries dans les châteaux ou les hôtels particuliers. Il pratiquait l'architecture en même temps que la peinture, il s'entendait à la partie ornementale de son art. Il avait des connaissances, de l'érudition. Il collabora, paraît-il, avec M. de Chambrai, aux traductions des *Quatre livres d'architecture* de Palladio, de l'*Art de la peinture* de Léonard de Vinci et au *Parallèle de l'architecture antique et moderne*, dont les dessins tout au moins sont de lui. Il publia seul, en 1651, un *Recueil de Vases antiques, de Trophées, d'Ornements*. Il peignit pour le cardinal Mazarin les décors de l'*Orfeo*; il eut la conduite de toute la décoration de la salle des Machines aux Tuileries. A la veille de 1661, il avait exécuté dans les appartements du Louvre de grands travaux: peintures, stucs, bronzes.

Il occupait donc une très grande situation, la plus en vue peut-être à côté de Le Brun. Conservant d'ailleurs une activité toute juvénile (en 1675 il se remaria avec une femme de trente ans moins âgée que lui), il fut appelé, en 1661 et 1662, à conduire avec de nombreux collaborateurs les ouvrages que le Roi entreprenait à Versailles, pour « enrichir » l'intérieur du petit château de Louis XIII. Il fit d'autres travaux du même genre au château neuf de Saint-Germain-en-Laye.

L'arrivée de Colbert à la surintendance arrêta le cours de sa fortune, en assurant celle de Le Brun. On l'exila doucement dans une « retraite glorieuse et utile », en lui confiant en 1666 la direction de

l'Académie de France à Rome, lors de sa création. Il occupa son poste jusqu'en 1684[1] (sauf un intervalle de trois ans, de 1672 à 1675). Après la mort de Colbert, Louvois l'exécuta comme tant d'autres. Destitué, Errard resta à Rome, où il mourut.

Au moment de partir pour Rome, il avait donné les dessins de l'église de l'Assomption de la rue Saint-Honoré. Mais il n'en put suivre la construction qu'entre 1672 et 1675; elle fut, paraît-il, fort mal conduite par l'entrepreneur[2].

Il y aurait un joli article à écrire sur les Beaubrun. Guillet de Saint-Georges[3] et Félibien ont parlé d'eux avec agrément.

Henri (1603-1677) et Charles (1604-1692) étaient cousins germains; il sortaient d'une famille attachée au service domestique des rois Henri IV et Louis XIII. Henri fut valet de garde-robe de Louis XIV pendant quelques années. Ils se donnèrent à la peinture par goût, avant d'en faire leur métier. On a en eux le type accompli de l'artiste mondain. Ils fréquentaient la cour; le Roi fut parrain d'un des enfants d'Henri; ils étaient mêlés à la plus haute société, qu'ils charmaient par toutes sortes de grâces d'esprit.

On vantait leur probité sans reproche, leur attachement mutuel, que ne troubla même pas leur

1. Colbert l'employa beaucoup à des acquisitions d'œuvres anciennes ou italiennes.

2. Les architectes du temps se plaignent souvent d'être trahis par les maîtres maçons.

3. *Mém. inéd* , t. I, p. 137-146. — Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, éd. 1706, t. IV, p. 222-223.

double mariage. Il est pour ainsi dire symbolisé dans le tableau, où le peintre Lambert[1] les représenta tous deux devant une toile, où est esquissé un portrait... de femme, cela va de soi; car le propre du peintre mondain a toujours été d'être le peintre des femmes. Mais par là précisément ils se trouvaient exposés à des caprices, surtout à ceux de la mode. Ils n'étaient pas impunément de la première moitié du siècle[2]. Charles, en particulier, eut le tort de vivre trop longtemps.

Ce n'est pas son plafond de Versailles[3] qui recommandera beaucoup le nom de Houasse (v. 1644-1710); il est vrai qu'il a subi une déplorable restauration au temps de Louis-Philippe. Académicien en 1673, Houasse n'a laissé de marque ni à l'Académie ni auprès de Le Brun, dont il fut l'un des collaborateurs dociles[4].

Jean Nocret (1617?-1672) fut chargé de décorations considérables dans l'appartement de Marie-Thérèse aux Tuileries. On avait de lui de nombreux portraits des personnages en vue. Ses conférences à l'Académie dénotent un artiste informé et d'un goût assez libre, semble-t-il.

1. Louvre, n° 461.
2. *Lettres de Colbert*, t. V, p. 447.
3. *Salon de l'Abondance.*
4. Il y a au Cabinet des Estampes, Ed, 67, une curieuse gravure de Louis Audran († 1712), d'après René-Antoine Houasse (il eut un fils né vers 1680, † 1730). Elle représente en coupe l'intérieur d'un tombeau, éclairé de la lueur blafarde d'une lampe, qui laisse apercevoir un cadavre en putréfaction, devant lequel un soldat s'enfuit épouvanté. Des vers en légende indiquent que le soldat avait voulu piller le tombeau. Inspiration macabre, assez rare au XVII[e] siècle.

Claude Audran (1639-1684), de la famille des célèbres graveurs, fut, avec tant d'autres, un des collaborateurs attitrés de Le Brun à la galerie du Louvre, à la Chapelle de Sceaux, au Grand escalier et à la Galerie des glaces de Versailles. Il peignit dans les grands appartements *Mars sur son char traîné par des loups*[1].

Collaborateur de Le Brun, Henri Testelin (1616-1695)[2] ne marque guère que pour avoir été de 1650 à 1681 le secrétaire de l'Académie de peinture et le porte-parole de ses doctrines. Il rédigea son histoire et ces extraordinaires tables, où les règles de l'art étaient inventoriées. Calviniste, il fut exclu de l'Académie en 1681 et alla mourir tristement en Hollande.

Nicolas Loir (1624-1679) fit aux Tuileries, de 1667 à 1671, des travaux considérables : décoration de la salle des gardes, tableaux de « grotesques ». Il garda une clientèle assez nombreuse : il peignait pour elle des tableaux de ce genre : « *Cléobis et Biton tirant le char où était placée leur mère... comme le rapportent Hérodote et Cicéron*[3] ». Son frère Alexis « se jeta dans la gravure avec tant de succès qu'il fut reçu académicien »; il travaillait beaucoup pour les orfèvres.

Michel Corneille (1642-1708) s'était fait, paraît-il, une « manière savante », en copiant et imitant les peintres italiens. « Le coloris n'était pas sa moindre

1. *Salon de Mars.*
2. Son frère, Louis, était mort en 1655.
3. Cabinet des Estampes, Da, 42.

partie ». Ce n'était pas davantage sa plus forte, ni le dessin non plus d'ailleurs.

Louis de Boulogne (1609-1674) doit surtout sa notoriété à la dynastie de peintres qui provigna de lui : deux fils et quatre filles. Il avait un talent consciencieux, dont la mesure est donnée par ce fait qu'il acquit une sorte de réputation de copiste des œuvres célèbres et recherchées. Il traitait honorablement des sujets religieux, historiques et mythologiques.

Ses deux fils, Bon (1649-1717) et Louis II (1654-1733), nous donnent précisément l'exemple de ce partage des générations à l'époque que nous étudions : le père trop âgé, les fils trop jeunes. Le plus considérable de leur œuvre appartient au XVIIe siècle finissant.

Noël Coypel aussi (1628-1707) doit surtout d'être connu à ce qu'il se prolongea par deux fils et un petit-fils. Il travailla pendant assez longtemps sous la direction d'Errard au Louvre et aux Tuileries. Ses œuvres plus personnelles gardent quelque chose d'un Poussinisme sage et banal : *Solon et les Athéniens*, *Ptolémée Philadelphe et les Juifs*. Tout à la fin de sa vie, vers 1704, il eut occasion de faire de la grande peinture monumentale aux Invalides. Sa fresque de l'*Assomption* de la Vierge est l'ouvrage d'une vieillesse vigoureuse. Ses fils, Antoine (1661-1722) et Noël-Nicolas (1690-1734) n'ont rien à voir avec le temps de Le Brun.

On en dirait presque autant de Jean Jouvenet (1644-1717). Car, si dans la première partie de sa

vie il fut le collaborateur de Le Brun, qui protégea ses débuts; s'il fut dès 1675 membre de l'Académie et s'il y devint professeur en 1681, il n'apparaît alors que comme un artiste facile, correct, un disciple de Poussin en même temps que de Le Brun. Au contraire, il révélera après 1690 une originalité imprévue et des parties de grand peintre. Cela est arrivé à quelques autres artistes du temps, lorsque la tutelle un peu lourde du premier peintre cessa de peser sur eux. Jouvenet se rajeunit en vieillissant; il échappa au XVIIe siècle; il annonça quelque chose du XVIIIe.

C'est de Louis le Grand le peintre incomparable,
Qui de ses plus hauts faits a peint la vérité,
Et qui, sans le secours des couleurs de la fable,
Le fait voir ce qu'il est à la postérité.

Tels sont les vers significatifs inscrits au bas du beau portrait de François Van der Meulen, « le peintre ordinaire de l'histoire du Roy Très Chrétien[1] », le seul peintre réaliste de l'époque, peut-on dire!

Né à Bruxelles, en 1632, d'origine flamande ou plus exactement brabançonne, il fut d'abord élève de

1. On en rapprochera ces vers détestables de l'abbé DE MAROLLES (*Le Grand livre des peintres*) :

Le Brun, Bernin, Varin l'habillent à l'antique.
Mignard l'habille ainsi quand il est à cheval,
Les bras nuds et les pieds presque nuds, bien ou mal,
Sans étrieux encor, ce qu'on tient héroïque.

Je ne l'entends pas bien, n'aimant pas trop l'histoire.
Pour dépeindre au public le prince tel qu'il est,
Faut-il être menteur sans y prendre intérêt?
Quel tort la vérité ferait-elle à sa gloire?

(L'histoire, c'est ici l'antique, la « peinture d'histoire »).

Snayers, peintre de batailles renommé. Il envoya en France des tableaux qui le recommandèrent à Le Brun et à Colbert, par qui il fut appelé à Paris. Il y vint en 1667; il y resta jusqu'à sa mort en 1690.

Protégé par Le Brun, dont il fut le collaborateur, mais un collaborateur très indépendant, Van der Meulen fit en France une belle carrière d'artiste. L'Académie le reçut en 1673, sans lui demander le morceau de réception habituel, « vu son mérite ». Louis XIV l'employa et l'estima. Il se faisait suivre de lui dans ses campagnes, l'avait auprès de lui à la Cour, et c'est ainsi que l'artiste peignit d'après nature les victoires, les voyages, les chasses, les promenades du Roi. Son œuvre est considérable. Rien qu'à la chalcographie du Louvre, il y a cent gravures d'après ses tableaux, ses croquis, ses dessins[1]. Aux scènes tirées de l'histoire du Roi il faut ajouter une série de paysages remarquables, des motifs anecdotiques à la façon flamande, etc.

Van der Meulen, en effet, a gardé toutes les traditions de la peinture flamande, de celle qui ne fut pas atteinte par l'idéal italo-classique. Il est épris de réalité : on le voit dans ses dessins ou ses croquis préparatoires : études de chevaux dans toutes les postures, de personnages de toute condition; observation rigoureuse du costume; exactitude scrupuleuse dans la représentation des villes, des fortifications, des détails caractéristiques d'un pays.

1. Nos 507-611.

Mais son art n'est point minutieux. Sa transcription est large, vive, qu'il s'agisse des personnages, dont les attitudes sont marquées avec autant de justesse que de simplicité, ou du paysage, ramené toujours à ses grandes lignes, élargi et amplifié par le sentiment de la perspective des lointains et des horizons. Et puis, c'est un beau peintre : il use d'une touche souple, alerte, limpide. Sans raffinement, sans recherche particulière d'harmonies, sa couleur est cependant vibrante, ses lumières sont belles.

Il faut insister un peu plus sur Pierre Mignard, puisqu'il est le seul peut-être qui ait entrepris de garder son indépendance, en face et en dehors de Le Brun.

Pierre Mignard naquit à Troyes, en 1612. Il avait un frère, Nicolas, de quelques années son aîné, qui devait mourir en 1668. Il importe de les bien distinguer[1].

Tout jeune encore, Pierre passa deux ans à Fontainebleau, dont le palais restait au XVIIe siècle une grande école d'antiquité et d'italianisme. On y vivait au milieu des œuvres de Rosso, de Primatice, des « fontes » des statues antiques, de tout l'esprit de la Renaissance. Il entra dans l'atelier de

1. Voici les indications essentielles sur la famille.

Mignard de Troyes.

- Nicolas, 1606-1668.
  - Pierre, architecte, 1610-1725.
  - Paul, peintre, 1639-1691.
- Pierre, 1612-1695.
  - Catherine, comtesse de Feuquières.

Vouet, puis partit pour Rome en 1635[1]. Il allait séjourner en Italie pendant vingt-deux ans, ne quittant Rome que pour quelques excursions à Mantoue, à Modène, à Venise.

Il se lia d'une amitié étroite avec Dufresnoy, un peintre secondaire, mais instruit, intelligent, très informé sur la philosophie de son art. Avec lui, il étudia l'antique, copia les maîtres; c'est sur ses conseils qu'il alla à Venise. Il eut en Italie de nombreux et riches clients : les Papes, le cardinal de Lyon, pour qui il copia toute la galerie Farnèse.

Rappelé en France pour le Roi en 1657, il fit en 1659 son portrait destiné à l'infante d'Espagne. Sa réputation, dès ce moment, était grande. Jusqu'à la fin de sa vie, exceptionnellement longue et active, puisqu'il mourut à quatre-vingt-trois ans et peignait encore à la veille de sa mort, il garda une clientèle dans la haute finance, l'aristocratie, la riche société parisienne. Le Roi, du reste, lui fera toujours une part dans ses commandes, aux Tuileries, à Versailles, etc.[2]. Mignard a peint dix portraits de lui.

Pourtant la voie aux grandes ambitions lui fut barrée par Le Brun, qui très vite prit position et qui lui enleva Colbert. Aussi joua-t-il un peu le rôle d'un mécontent encore plus que d'un indépendant. Lui et son ami Dufresnoy refusèrent de faire partie

1. A. Babeau, *Nicolas Mignard, sa vie et ses œuvres*, 1895. — Herluison, *Pierre Mignard, notes sur quelques ouvrages peu connus de ce maître*, Réun. des Soc. des B.-A., 1895.

2. *Comptes des bâtiments*, t. I et II, tables.

de l'Académie de peinture et le déclarèrent par une lettre fort sèche[1]. C'était évidemment ne pas plaire à Colbert.

Mignard était fort intimement lié avec Molière et avec les Béjart, qu'il avait rencontrés à Avignon en 1657-1658. Il fut mêlé aux négociations pour la réconciliation de Molière avec sa femme, en 1671-1672, et tint sur les fonts l'enfant né le 16 septembre 1672.

C'est en 1669 que Molière tenta, en faveur de son ami, le grand effort. Mignard venait d'achever, après deux ans de travail, en collaboration avec Du Fresnoy, les fresques gigantesques de la coupole du Val-de-Grâce[2], commandées au nom de la Reine-mère. Molière, en faveur à ce moment auprès du Roi, consacra à l'œuvre le seul poème (faut-il dire lyrique ou didactique?) qu'il ait écrit[3], et qui d'ailleurs ne fait pas regretter qu'il s'en soit tenu à cet unique échantillon. Il s'écriait :

Toi qui, dans cette coupe à ton vaste génie
Comme un ample théâtre heureusement fournie,
Es venu déployer les précieux trésors
Que le Tibre t'a vu ramasser sur ses bords,

1. Le procès-verbal de la séance du 30 juin 1663 (t. I, p. 232), à l'Académie de peinture, parle d'une nouvelle attaque des peintres de la corporation et ajoute : « Le but n'est autre que de traverser l'Académie royale, appuyés par MM. Mignart le puisné, Anguiers et du Frénoy, lesquels ont mieux aimés se faire maîtres que se ranger en l'Académie, et par ce moyen s'esforsé de réduire les Beaux-Arts dans la catégorie des mestiers ». Anguier, plus tard, vint à résipiscence.

2. Le marché est du 5 mars 1663; le « parfait paiement de 33 000 livres », de 1666 (*Comptes des bâtiments*, t. I, c. 165).

3. Molière, *La Gloire du Val-de-Grâce*.

Dis-nous, fameux Mignard, par qui te sont versées
Les charmantes beautés de tes nobles pensées....
Il nous dicte amplement (disait-il) les leçons du dessin
Dans la manière grecque et dans le goût romain,
Le grand choix du beau vrai, de la belle nature,
Sur les restes exquis de l'antique sculpture[1]....

Rien, ajoutait-il, n'avait manqué au triomphe de Mignard, que le Roi avait daigné venir féliciter devant la fresque même. Triomphe peut-être plus éclatant encore, l'œuvre avait « arrêté les regards des courtisans les plus légers d'étude, et fait descendre en eux quelque goût des beaux-arts ». Alors le poète s'adressait à Colbert, lui rappelait que l'artiste avait exécuté pour lui « trois miracles de l'art en trois tableaux divers[2] ». La prosopopée était un appel pressant :

Poursuis, ô grand Colbert, à vouloir dans la France
Des arts que tu régis établir l'excellence,
Et donne à ce projet et si grand et si beau
Tous les riches moments d'un si docte pinceau.
Attache à tes travaux dont l'éclat te renomme
Les restes précieux des jours de ce grand homme.
. . . .
Les grands hommes, Colbert, sont mauvais courtisans
Peu faits à s'acquitter des devoirs complaisans.
. . . .
Souffre que, dans leur art s'avançant chaque jour,
Par leurs ouvrages seuls ils te fassent leur cour.

L'allusion était directe à Le Brun, que d'ailleurs visait le poème tout entier. L'attaque ne réussit

1. Toute la partie théorique est une pure traduction du poème de Du Fresnoy. — P. Vitry, *De Alfonsi Du Fresnoy poëmate quod « de Arte graphica » inscribitur*, 1901.

2. Il s'agit d'une chapelle décorée par Mignard à l'église Saint-Eustache, paroisse de Colbert.

pas. Mignard allait attendre vingt ans son tour et sa revanche.

Parmi ses familiers et ses relations figure Scarron, qui décidément frayait volontiers avec les artistes[1]. Scarron reçut Mignard chez lui et lui donna occasion de se lier avec le monde de la place Royale; il fit à plusieurs reprises des vers élogieux sur ses toiles[2]. Le Grand Condé lui commanda entre autres tableaux un *Persée et Andromède*, payé 4 000 livres, et le consultait volontiers sur ses achats[3]. Bossuet même lui écrivit au moins une fois, à propos de la maladie de la fille de l'artiste.

Mme de Sévigné paraît avoir été en relations presque suivies avec Mignard; elle parle çà et là de lui dans ses lettres : « J'ai été tantôt chez Mignard pour voir le portrait de Louvigny, il est parlant. Mais je n'ai pas vu Mignard; il peignait Mme de Fontevrault, que j'ai regardée par un trou de la serrure ». Ailleurs : « Au reste, Madame, j'ai vu la plus belle chose qu'on puisse imaginer; c'est un portrait de Mme de Maintenon, fait par Mignard; elle est habillée en sainte Françoise romaine. Mignard l'a embellie, mais c'est sans fadeur, sans incarnat, sans blanc, sans l'air de la jeunesse... point d'atours et avec tout cela aucun

1. Scarron avait été en rapports avec Poussin, à qui il demanda et de qui il obtint — non sans peine — un tableau (*L'Art français au temps de Richelieu*, p. 302).
2. Voir *Œuvres de Scarron*, éd. de 1786, t. VII, p. 265 et 343.
3. Macon, *Les Arts dans la Maison de Condé*, 1908, p. 6, 11, 12.

portrait ne tient devant celui-là [1] ». Elle écrivait à sa fille (il est vrai qu'il s'agissait du portrait même de cette fille adorée) : « Faucher, de l'hôtel d'Estrées, me vint voir hier... il voulut voir votre portrait, il est romain, il s'y connaît ; je voudrois que vous et M. de Grignan eussiez pu voir l'admiration naturelle dont il fut surpris, quelle louange il donna à la ressemblance, mais plus encore à la bonté de la peinture, à cette tête qui sort, à cette gorge qui respire, à cette taille qui s'avance ; il fut une demi-heure comme fou. Je lui parlai de celui de la Saint-Géran, il l'a vu. Je lui dis que je le croyais mieux peint, il me pensa battre, il m'appela ignorante et femme, qui est encore pis. Il appelle des traits de maître ces endroits qui me paraissent grossiers : c'est ce qui fait le blanc, le lustre, la chair, et sortir la tête de la toile [2]. »

La Bruyère dira plus tard [3] : « V*** (Vignon) est un peintre, C*** (Colasse) un musicien, et l'auteur de *Pyrame* est un poète ; mais Mignard est Mignard, Lulli est Lulli et Corneille est Corneille ».

Mignard eut donc non seulement sa clientèle [4], mais son monde de partisans, d'admirateurs.

Lorsque Louvois succéda à Colbert, en septembre 1683, ce fut pour Mignard le commen-

1. *Lettres*, éd. Monmerqué, t. IV, p. 115. — Le Brun Dalbanne, *Pierre Mignard*, p. 58, 59.
2. Lettre du 4 sept. 1675. — Musée Carnavalet, n° 551.
3. *Caractères*. Du mérite personnel.
4. Mignard gagnait, dit-on, jusqu'à 50 000 livres par an. A sa mort, son inventaire révéla une très grosse fortune, et notamment plus de 186 marcs de vaisselle d'argent.

cement du triomphe sur Le Brun, triomphe éclatant après la mort de celui-ci en 1690. Alors, en un jour, Mignard entre à l'Académie, en est nommé chancelier, directeur, devient premier peintre du Roi. Nous avons déjà vu quelques épisodes de la lutte contre Le Brun[1]. Dès 1685, il prenait peu à peu sa place. Les comptes des Bâtiments montrent que c'était lui à son tour qui « conduisait les sculpteurs qui travaillent pour S. M. ». A son tour, il donne les dessins des statues[2]. Il est chargé en 1685-1686 des peintures de la nouvelle galerie de Versailles et reçoit de ce chef 33 000 livres[3]. Il y fait les peintures du cabinet du Dauphin et y a la conduite des sculpteurs en 1687[4].

L'âge n'avait pas prise sur cette activité, qu'entretenait et que surexcitait, disait-on, le désir d'effacer son rival, même mort. En 1691, à soixante-dix-neuf ans, il ambitionnait de décorer l'immense coupole des Invalides; on a une esquisse de sa main.

Son œuvre est considérable, même en laissant de côté ses innombrables portraits ou tableaux et les fresques du Val-de-Grâce. A l'hôtel d'Herwarth, *Apollon et les Muses*, *l'Apothéose de Psyché*; à Saint-Eustache (en 1669), *la Circoncision*, *le Baptême de*

1. Ci-dessus, p. 23.
2. *Comptes des Bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, p. p. Jules Guiffrey, t. II, c. 577 (28 déc. 1685); *id.*, c. 660, 911, etc. — « A Legros, sculpteur,... pour un Terme, du dessin du Sr Mignard. » *Id.*, *ib.*, c. 626.
3. *Id.*, *ib.*, c. 615, 890.
4. *Id.*, *ib.*, c. 1139.

Jésus-Christ; à Saint-Cloud, pour Monsieur (1678), dans la galerie, *la Naissance d'Apollon, Apollon sur le Parnasse, Apollòn et l'Aurore*; dans le grand salon, *l'Olympe d'Homère*; dans les petits appartements de Versailles (1683-1684), *le Génie de la France entre Apollon et Minerve, Prométhée, Pandore dans l'Olympe*. Presque tout a disparu. A la fin de sa vie, il composa (pour l'opposer sans doute à celle de Le Brun) une *Famille de Darius*.

Il n'est pas paradoxal, à propos de Mignard, de reprendre en contre-partie les mots de La Bruyère : Mignard est un peintre. Que cela soit dit à son éloge et le limite. Son pinceau est souple, bien que sa pâte soit toujours un peu sèche; il a le sens de la couleur, bien qu'elle participe de la froideur de son génie; on y trouve du moins de jolies recherches de rouges, de jaunes, de blancs lumineux, une harmonie délicate, on dirait volontiers distinguée.

Mais il n'a rien de l'envergure des grands artistes et en particulier de son rival Le Brun. Lorsqu'on examine, dans les gravures qui en restent, la plupart de ses œuvres de décoration, on constate bien vite que la conception en est banale, la composition lâche, l'exécution prodigieusement neutre. Ses thèmes sont les thèmes les plus courants, ses personnages n'ont aucun accent, aucune individualité. Ses œuvres d'histoire n'ont pas plus de caractère. Elles sentent Poussin ou les Carrache (ceux-ci que Mignard avait tant copiés).



P. MIGNARD. LA PRÉVOYANCE ET LE SECRET.

LE BRUN. LE PASSAGE DU RHIN.

Sa peinture religieuse n'est pas toujours plus personnelle; on y retrouve encore les Carrache, quelquefois le Corrège ou le Guide. Lorqu'elle est personnelle, elle l'est d'une certaine façon. Ses Vierges, qu'il a multipliées, ont surtout le mérite d'être des portraits — de sa femme avant tout. Elles sont charmantes, d'une grâce légèrement idéalisée, d'une beauté où beaucoup de séduction se mêle à un peu de sainteté. Quelquefois même le mysticisme tourne à la sensualité, comme dans une certaine sainte Thérèse. Mignard peignait ses « tableaux de piété » en homme du monde.

On verra plus loin ce qu'il faut penser de la fresque du Val-de-Grâce[1], considérée, non sans raison, comme son œuvre maîtresse.

Il a été par excellence un portraitiste. Il eut l'heureuse fortune d'avoir à représenter les femmes les plus belles ou les plus charmantes de son temps, elles eurent l'heureuse fortune d'être représentées par lui. Il a su exprimer en elles la « noblesse » dont parlent les romans de l'époque, la grâce un peu altière, la dignité voluptueuse qui les rendaient si séduisantes. Ses portraits d'hommes, quoi qu'on en dise, ne sont pas moins remarquables : charmants, ceux qu'il fit de Louis XIV dans sa jeunesse, remarquablement vivants et vrais, à en juger par la gravure, ceux des papes Urbain VIII, Innocent X, Alexandre VII.

La peinture de Mignard a des séductions et

1. Livre III, chap. IV.

donne des sensations d'art qu'on n'éprouvera pas devant un tableau de Le Brun. Et pourtant ni la plupart des contemporains, ni Colbert, ni Louis XIV n'avaient tort : le grand artiste était Le Brun.

C'est la parenté du sang qui nous entraîne à placer auprès de Pierre son frère aîné Nicolas, dit d'Avignon (1606-1668), car il se sépara de lui au moins à partir de 1661. Né à Troyes, il passa la première partie de son existence à Avignon, où il a laissé des œuvres nombreuses. A Paris, il entra à l'Académie en 1663, au moment où son frère refusait d'en être; il fut nommé conseiller, professeur, adjoint à recteur (1664). Il prit une part très active à tous ses travaux, y fit au moins une conférence (sur la *Sainte Famille* de Raphaël)[1]. Son fils Paul (1639-1691), académicien lui aussi (en 1671), prit nettement parti contre Pierre, dans un des épisodes de la lutte contre Le Brun. Il composa et présenta à l'Académie un poème en l'honneur du rival de son oncle.

III. — Les sculpteurs.

Les sculpteurs furent innombrables, mais souvent réduits pour la plupart au rôle de praticiens pour Le Brun[2].

1. Voir plus loin (liv. III, ch. IV) les indications sur une partie de son œuvre aux Tuileries.

2. Voir sur eux STANISLAS LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française*; t. I, Du moyen âge au règne de Louis XIV, 1898; t. II, Règne de Louis XIV, 1906.

Le Flamand Van Obstal (1594?-1668) avait du mérite : on louait et on goûte encore ses statuettes et ses groupes d'ivoire. Il ne prit pas part à de grands travaux après 1661, mais il était un des membres actifs de l'Académie, où il parla au moins deux fois, en priant ses confrères « d'excuser son ignorance de la langue française ».

Jean Warin, encore un Flamand (1604-1672), était venu en France vers 1626, il s'était fait naturaliser en 1650. Sculpteur et surtout médailleur, il faut chercher ses belles œuvres dans le temps qui précède 1661. La statue de Louis XIV, qui date de 1670, est d'un style maniéré, alambiqué; elle manque à la fois de majesté, de réalisme et même de vraie jeunesse.

Martin Desjardins (1640-1694) s'appelait en réalité Van den Bogaert, et ce nom indique suffisamment son origine septentrionale; à Paris il travailla sous la direction de son compatriote Van Obstal, mais aussi de Houzeau et de Buirette, deux Français. Dès 1670, il entrait à ce qu'on pourrait appeler les chantiers de Versailles, et, dès 1671, à l'Académie. Guillet[1] le qualifie de « célèbre sculpteur ». Le nombre des œuvres qu'il fit pour les particuliers est considérable. « Les amateurs des Beaux-Arts jetaient de tous côtés les yeux sur lui ». Le Roi aussi, car Desjardins eut de nombreuses commandes pour Versailles. Mais son œuvre capitale fut la statue, les quatre figures

1. *Mém. inéd.*, t. I, p. 386.

d'esclaves et les bas-reliefs du « Monument de gloire », élevé en l'honneur de Louis XIV par le maréchal de La Feuillade sur la place des Victoires. Il y travailla pendant six ans, de 1680 à 1686. A partir de ce moment, il reçut de tous côtés des commandes de statues royales pour Lyon [1], pour Aix-en-Provence. Il ne put que commencer le tombeau de Louvois.

On a souvent dit que Desjardins devait à ses origines d'avoir gardé dans un temps d'académisme quelques traditions de réalisme. Cela contient une part de vérité qu'il ne faut pas exagérer. Sans doute, les bas-reliefs du monument de la place des Victoires représentent à la façon de Van der Meulen le *Passage du Rhin*, la *Seconde conquête de la Franche-Comté*, etc. [2]. On y voit des guerriers vêtus de l'uniforme du temps, armés de mousquets. Mais, dans le même monument, comme dans les sculptures de la porte Saint-Martin, Desjardins sacrifiait à l'allégorie, qui se retrouve partout dans son œuvre. C'est le cas de plus d'un artiste du temps de s'être ainsi dédoublé. Quant au style et au faire de Desjardins, il se distingue par des nuances, mais seulement par des nuances, de celui de ses contemporains français.

Parmi les Français, Gilles Guérin (v. 1606-1678) avait exécuté avant 1661 ses œuvres les plus personnelles. Dans les dernières années de sa vie, il fut employé à Versailles, collabora au fameux

1. *Mém. inéd.*, t. I, p. 386-401.
2. Louvre, Sculpture, nos 653-658.

groupe des *Bains d'Apollon*, peut-être aux sculptures du *Bosquet des Dômes*, etc.

Des deux Anguier, l'un, François, allait mourir en 1669, après avoir fait des travaux au Val-de-Grâce et à Versailles, l'autre, Michel (né en 1612 ou 1614), allait prolonger une vie très active au moins jusque vers 1675 (il ne mourut qu'en 1686). Des deux frères, c'était lui le plus remarquable. Il avait déjà produit en 1661 un œuvre considérable, qui s'augmenta de ses travaux au Val-de-Grâce, en collaboration avec François, entre 1663 et 1667, de ceux qu'il fit à Sceaux, des sculptures de la porte Saint-Denis entre 1672 et 1674.

On trouvera une preuve de sa réputation dans le fait qu'ayant été admis à l'Académie en 1668 (il ne se sépara de la maîtrise qu'à cette date), celle-ci l'honora immédiatement des fonctions d'adjoint à professeur et peu après de recteur. Il prit d'ailleurs une part assez grande à ses occupations, et conférencia comme Van Obstal, en meilleur français sans doute, mais moins raisonnablement quelquefois. Nous aurons occasion de voir comment il interprétait ou exposait les règles de la science anatomique.

Les Flamands Philippe Buyster (1595-1688), Gaspard et Balthazar Marsy (1625-1681; 1620-1674), les Français Thomas Regnaudin (1622-1706), Le Hongre (1628-1690), Louis Lerambert (1614?-1670). Pierre Legros I (1629-1714), l'Italien Tuby (1630-1700), furent très occupés à Versailles; nous les y retrouverons avec d'autres

encore ; ils n'y furent le plus souvent que les interprètes et les traducteurs en bronze ou en marbre des dessins de Le Brun.

C'est un grand nom que celui de Pierre Puget (1620-1694), mais on ne le rencontre qu'accidentellement dans l'histoire de l'art français au temps de Louis XIV ou même au XVIIe siècle. Né en 1620[1], il va de bonne heure en Italie, séjourne à Florence, à Rome, où il collabore avec Pierre de Cortone, revient à Toulon en 1644, est appelé un moment à Paris par Fouquet, reste à Gênes de 1661 à 1667 et ne commence à travailler pour le Roi qu'à cette date ; encore n'est-il employé qu'à des décorations de vaisseaux. En 1667, il a quarante-sept ans ; sa production a été active et variée, ses projets (il en fit toujours) encore plus. Il a sculpté, il a peint, il a laissé des œuvres à Marseille, à Toulon, à Gênes, etc.

En 1672 enfin, il reçoit de Colbert la commande du *Milon de Crotone* et de l'*Alexandre et Diogène*. Le premier fut envoyé à Versailles en 1682, le groupe de *Persée et Andromède* en 1684 ; le *Diogène* beaucoup plus tard, et ne fut pas transporté à Versailles. A ces grandes œuvres il faut joindre l'*Hercule Gaulois*, le *Louis XIV*, la *Peste de Milan*, et aussi les statues et les nombreux travaux exécutés à Gênes.

Pourquoi Puget n'a t-il pas été plus employé au service du Roi ? On a parlé de jalousies d'artistes,

1. PHIL. AUQUIER, *Pierre Puget*, 1904. — *Pierre Puget décorateur naval et mariniste* (36 pl.), 1906.

d'intrigues contre lui. Peut-être; il faut tenir compte aussi de son indépendance un peu hautaine et ombrageuse; il n'était pas homme à s'enrôler; ni son caractère ni son génie ne l'y portaient.

Génie puissant plus encore qu'original. Ses conceptions, après tout, ne s'éloignent guère de celles du temps. Il imagine ou accepte les théories académiques : le Roi en costume semi-antique, accompagné de Neptune et de génies maritimes. Plus qu'un autre son art se ressent de l'Italie.

Ce n'est pas dans les sujets de grâce ou de sentiment qu'il est lui-même. Le *Persée et Andromède* est plutôt mièvre, la *Conception de la Vierge* (à Gênes) a de la manière, et cette manière fait songer au Bernin. Souvent, dans les sujets tragiques, qu'il aimait, il met plus de mélodrame que de grandeur. La *Peste de Milan* est d'une gesticulation effrénée. Tous les personnages, sans parler de la femme de l'arrière-plan qui s'abîme, les bras levés au ciel, sur le cadavre de son mari, ont des attitudes contournées, forcées. Le saint implore avec des airs d'extasié la croix que lui présentent les anges. Dans cette composition — beaucoup plus, il est vrai, que dans les autres — apparaît la recherche du décor, le dédain de l'ordonnance (la jambe de cadavre à la partie inférieure), la complication (qu'on trouve bien un peu dans le *Diogène* et dans le *Persée*).

Son génie est dans l'idéal de force qu'il portait en lui et qu'il a réussi à exprimer en quelques œuvres : force au repos dans l'*Hercule gaulois*, en

lutte dans le *Milon*. Il semble aussi qu'il se soit plu à traduire la douleur virile et stoïque, comme dans le *Milon* ou dans les *Cariatides* de Toulon.

Grand artiste à coup sûr et dont la personnalité éclate à chaque instant, même au travers des influences qu'il subit; aussi peu fait pour se contenir dans le cadre de la première moitié du siècle, où la doctrine se fondait sur la raison, que dans celui de la seconde, où l'art fut dominé par l'idée de la discipline. Il reste à l'état d'exception glorieuse.

Coyzevox (1640-1720) était né à Lyon; il vint à Paris en 1657 et étudia chez le sculpteur L. Lerambert. Il passa quatre années en Alsace, de 1667 à 1671, séjourna à Lyon entre 1675 et 1677 et revint enfin se fixer à Paris à la fin de l'année 1677, à trente-sept ans. Il fut à partir de ce moment mêlé à tous les grands travaux décoratifs de Versailles, mais pendant quelque temps encore n'accomplit que des besognes secondaires : statues à la façade du château, termes, trophées dans le Grand escalier, ornements dans la Galerie des glaces. Pourtant il avait déjà sculpté les bustes de Le Brun et du Roi. C'est en 1683, avec le bas-relief équestre de Louis XIV (salon de la Guerre), qu'il aborde les grandes œuvres et que sa réputation s'établit. Il collabore en 1683 au groupe de la *France triomphante*, il sculpte la *Nymphe à la coquille*, il fait les portraits de Michel et de Maurice Le Tellier, de la reine Marie-Thérèse. Il travaille au monument de Colbert à Saint-Eus-

tache en 1685. Il a, en 1686, la commande des grandes figures allégoriques de la *Dordogne* et de la *Garonne*.

La même année, il donne la *Vénus accroupie*, le buste de Louis XIV à Dijon, en 1689 le Louis XIV en Romain (de l'hôtel Carnavalet). En 1692 il fait le tombeau monumental de Mazarin. Sa production prodigieusement féconde durera jusqu'à la veille même de sa mort. Coyzevox est un très grand artiste[1], le plus grand de l'époque avec Puget et Girardon, ses aînés d'ailleurs de beaucoup.

C'est cependant Girardon et non pas lui (pas plus que Puget) qui représente vraiment l'art de Louis XIV, dans la période qui nous occupe.

François Girardon (1628-1715) naquit à Troyes; après de premières études chez un sculpteur en bois, il alla à Rome où il resta jusqu'en 1650. Il fut alors à Paris élève de Laurent Magnier et de François Anguier. Il devint académicien en 1657, professeur en 1659. C'est la première partie de sa vie. Dans la seconde, qu'on peut conduire jusque vers 1694, il est par excellence le sculpteur,

1. On a souvent signalé ses tendances au réalisme. Elles éclatent dans ses admirables bustes. En voici un autre exemple. Lorsqu'il reçut des États de Bretagne la commande d'une statue équestre de Louis XIV, il apporta dans l'exécution du cheval des préoccupations d'exactitude, qui font penser à celles de Bouchardon pour la statue équestre de Louis XV. Il se fit amener les plus beaux chevaux des écuries royales; il consulta des écuyers sur les attitudes, les mouvements du cheval; il disséqua même des chevaux pour mieux saisir le jeu des muscles et des os. — De Boislisle, *La place des Victoires et la place Vendôme* (Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris, 1888, p. 218).

l'artiste, l'esthéticien de l'art que nous étudions; en pleine harmonie avec la pédagogie et avec l'esprit du temps. En pleine harmonie en effet, puisque presque toutes ses œuvres sont faites sous la direction ou d'après les dessins de Le Brun.

Il fut extrêmement employé : à la Galerie d'Apollon de 1664 à 1671, aux Tuileries à peu près dans le même temps. Il exécuta de 1666 à 1675 l'Apollon et trois nymphes du groupe d'*Apollon servi par les Nymphes* dans la grotte de Téthys. Il sculpta des figures et des ornements pour les vaisseaux du Roi à Toulon. Il fit en 1672 les figures de la *Pyramide* à Versailles, en 1675 une partie de celles du *Bain des Nymphes*. Il commença en 1672 les hauts-reliefs de la porte Saint-Denis, terminés par Michel Anguier.

Il sculpta en 1675 *Saturne entouré de quatre enfants avec les attributs de l'hiver*, en 1680-1682 *la Victoire de la France sur l'Espagne*, en 1686 *l'Hiver*, enfin en 1694 le tombeau de Richelieu. Entre temps, il avait fait nombre de bustes, des trophées, des ornements, des vases pour le parc ou pour le château.

Quelle est dans ces œuvres la part non point du statuaire, mais de l'artiste? Les figures de la galerie d'Apollon, *le Saturne*, *l'Hiver* sont du dessin de Le Brun. La composition d'*Apollon servi par les Nymphes*, de la *Fontaine de la Pyramide*, du *Bain des Nymphes*, appartient à Claude Perrault et le dessin à Le Brun sans doute (sur des motifs peut-être de Claude Perrault). Le *Pluton enlevant*

Proserpine, exécuté en 1699 seulement, avait pour point de départ un dessin de Le Brun. Seul peut-être le tombeau de Richelieu est l'œuvre propre de Girardon [1].

Mais nous pouvons dès maintenant faire observer qu'après 1685 environ il eut la haute main sur tous les sculpteurs de son temps, qu'il donna presque tous les dessins des œuvres de statuaire [2]. Et que, d'ailleurs, soit au temps même de Le Brun, soit après Le Brun, il y a dans sa production plus de variété et quelquefois plus de réalisme qu'on ne l'a dit et qu'on ne l'attendrait de ce collaborateur du maître.

IV. — Les architectes [3].

Louis Le Vau (v. 1612-1670) fut certainement l'architecte le plus en vue entre 1654, date de la mort de Le Mercier, et 1670, date de sa propre mort. Avant 1654, il avait déjà construit l'hôtel Lambert et un grand nombre d'hôtels ou de châteaux particuliers. Vers 1656, il commence le château de Vaux; puis il remanie et modernise le château de Vincennes; il donne les plans et les dessins du collège des Quatre-Nations en 1661-

1. Parce que, dit-on, il l'a signée : *Fr. Girardon Tricassin. inv. et sculpsit an.* M. DCXCIV.

2. Notamment pour les Invalides.

3. LANCE, *Dictionnaire des architectes de l'École française*, 2 vol., 1872. — BAUCHAL, *Nouveau Dictionnaire biographique et critique des architectes français*, 1887 (ouvrages à consulter avec quelques précautions).

1662; en 1664 il travaille aux Tuileries. Il ne peut faire accepter ses projets pour les agrandissements du Louvre, et les parties qu'il avait déjà construites sont démolies; mais, en 1668, il refait Versailles et le transforme de fond en comble. Bien plus que Jules Hardouin-Mansart, il est, nous le verrons, le créateur du style du château.

Il eut les titres de conseiller du Roi, secrétaire de la Maison et Couronne de France, intendant, ordonnateur général et premier architecte des bâtiments royaux. En cette dernière qualité, il avait la haute direction de tous les travaux d'architecture entrepris pour le Roi et la haute main sur tous les architectes employés par lui. Il touchait la somme alors considérable de 6 000 livres de gages annuels.

Avec son frère François († 1676), son neveu et élève d'Orbay († 1697), qui tous deux devinrent académiciens en 1671, il formait un groupe actif, imposant, remuant.

Le Vau reste encore à juger comme artiste. Il est souvent lourd, massif, sans grâce. Il n'a pas cette justesse de proportions, cette délicatesse de dessin, cette harmonie générale qu'on trouve chez Perrault ou chez Mansart. Ses constructions manquent de ligne; les profils en sont heurtés; il emploie les colonnes ou les pilastres sans grand souci de la beauté des formes; son ornementation est quelque peu brutale. Cela éclate surtout dans l'hôtel Lambert.

Il se perfectionna et même se modifia avec

l'âge. Le château de Vaux est une construction puissante; la conception du collège des Quatre-Nations est originale, mais on peut y constater mieux qu'ailleurs cette négligence dans l'emploi des ordres, cette sorte de pesanteur caractéristique.

Son style, qui est en partie celui de la première moitié du siècle, disparut, non pas même avec lui, mais avant sa mort. On n'a qu'à comparer le dessin de sa façade du Louvre sur le quai [1] avec celui de Perrault, pour constater qu'il y eut à ce moment une crise, une rupture. Le Vau le sentit, puisqu'il adopta pour Versailles un style tout nouveau.

Claude Perrault, né en 1613, mort en 1688, appartenait à une bonne famille de bourgeoisie. Son père était avocat au parlement de Paris; un de ses frères fut docteur en Sorbonne, un autre, receveur des finances. Le dernier, Charles (1628-1703), devint un personnage important par son rôle auprès de Colbert, dont il fut un peu le conseiller et le confident, avec le titre de premier commis de la surintendance des Bâtiments [2]. Érudit, lettré, son talent atteignit à peine la moyenne, mais son intelligence valait mieux que son talent. La lutte qu'il soutint contre Boileau, dans la fameuse Querelle des anciens et des modernes, révéla chez

1. Détruite vers 1665-1667. Elle a été gravée par Marot.

2. Sur les deux frères, voir P. Bonnefon, *Charles Perrault* (Rev. d'hist. litt., 1905 et suiv.), et *Mémoires de ma vie, par Charles Perrault*, éd. P. Bonnefon, 1909.

lui de l'ouverture d'esprit et des ressources de dialectique, par où il se montra quelquefois supérieur à son célèbre adversaire [1].

Il lia partie avec son frère Claude et, quoique plus jeune que lui de quinze ans, le guida, le soutint, le poussa.

Claude étudia la médecine, prit le titre de docteur, qu'il garda sur les actes officiels, presque jusqu'à la fin de sa vie [2]. Il eut des clients, au nombre desquels, pour son malheur, il compta Boileau, qui ne lui pardonna jamais de l'avoir soigné; mal, prétendait-il. Sa position grandit à partir de 1664. Dès la fondation de l'Académie des sciences en 1666, il en fit partie à titre d'anatomiste. A ce moment déjà, il se trouvait mêlé avec son frère à un certain nombre de projets pour l'embellissement de Versailles et aux combinaisons relatives à l'achèvement du Louvre, et il avait présenté le projet qui devait être accepté [3].

Comment fut-il entraîné vers l'architecture, on ne le sait guère. En tout cas, il entreprit, sur les ordres de Colbert, la traduction de Vitruve, à laquelle il travailla pendant près de dix ans et qui

1. Il avait même çà et là des traits de critique assez mordants. A propos d'un vers de Boileau, disant que le *Saint Paulin* de Perrault « pourrissait chez Coignard » : « N'est-il pas banal de dire qu'un livre pourrit chez l'imprimeur, qu'il s'y roussit par les bords, qu'il va chez l'épicier, chez le chapelier, chez la beurrière et autres choses semblables, déjà usées du temps d'Horace et de Juvénal? »

2. En 1673, il signe l'*Espistre au Roi*, en tête de sa traduction de Vitruve : Claude Perrault, de l'Académie des sciences et médecin de la Faculté de Paris.

3. Voir plus loin, livre III, chap. II.



PORTE SAINT-DENIS, PAR BLONDEL.



ARC DE TRIOMPHE DU TRÔNE, PAR CLAUDE PERRAULT.

parut en 1673[1]. C'est une œuvre vraiment remarquable par le souci de l'exactitude, par la conscience des recherches, par la valeur documentaire de l'illustration, par l'érudition déployée dans les notes, où il aborde les questions les plus variées d'archéologie, d'art, de physique, de musique, de mécanique, etc. L'Académie d'architecture elle-même la loua à plusieurs reprises[2]. De fait, si l'on songe aux obscurités du texte de Vitruve, à tout ce qu'il comporte de difficultés d'interprétation, on trouvera que l'Académie ne faisait que rendre au traducteur la justice qu'elle lui devait.

Entre temps, il avait construit en 1667-1671 l'Observatoire, commencé en 1670 l'Arc de triomphe du faubourg Saint-Antoine et, dès 1667, trois des façades extérieures du Louvre.

Comme son frère, Claude est un homme à idées, à projets. Son activité se porte sur tout. Il donne, avec Charles, la première pensée de la Grotte de Téthys, de l'Allée d'eau, du Bain des Nymphes à Versailles, et le projet de la première Chapelle. Cela ne l'empêche pas de proposer la création d'un vaste château royal près de Savigny, où l'on trouvera, avec l'avantage de la vue, des eaux abondantes que Versailles n'a point[3].

Il n'a pas moins d'activité scientifique. Il dis-

1. Voir plus loin, liv. II, ch. IV, le titre complet.

2. *Procès-verb.*, 18 juin et 16 juillet 1674. « Elle ne trouvait rien qui ne fût très recherché et digne d'estime ». — « Le commentaire de M. Perrault explique amplement ce qu'on pourrait dire sur ce sujet. »

3. PATTE, *Monuments élevés à la gloire de Louis XV*, p. 216.

sèque les animaux étrangers que fournit la ménagerie de Versailles; il se mêle aux discussions sur l'animisme, dont il est partisan. Sur l'ordre de Colbert et le désir de Louis XIV, qui s'intéresse à la mécanique, il commence en 1675 un traité sur cette matière.

Et puis, il a tendance partout à organiser. Ce n'était pas pour déplaire à Colbert. Dès le premier mois de 1667, il suggérait à l'Académie des sciences un plan d'ensemble pour l'étude de la physique (c'est-à-dire pour l'histoire naturelle) et spécialement de l'anatomie comparée, de l'organographie, de la physique végétale. Lorsqu'il construisit l'Observatoire, il proposait de ne pas s'y borner aux recherches astronomiques, mais d'y grouper les services d'une sorte de Faculté.

Il « était devenu comme le centre des connaissances d'alors[1] ».

Boileau ayant reproché à Charles Perrault d'être « insensible à ce qui frappe ordinairement les hommes », celui-ci rétorqua très vivement l'assertion : « Que connaît Boileau de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, quel commerce a-t-il avec la philosophie, les mathématiques? Il s'enferme dans la littérature et tout au plus dans celle des anciens ». N'était-ce pas à son frère que Charles pensait plus encore qu'à lui-même, en parlant ainsi?

La tournure scientifique de son esprit l'incline

1. Maury, *L'Ancienne Académie des sciences*, p. 15-27, etc.

aussi aux applications pratiques. Il y a en lui un tempérament d'ingénieur : il invente une machine pour soulever les fardeaux, en perfectionnant le procédé de la grue, une autre où il supprime les cordages[1]. Il construit une sorte de catapulte facilitant le jet des bombes, et Blondel la reproduit dans son ouvrage spécial sur le même sujet[2]. Il imagine un procédé pour empêcher les cheminées de fumer, problème que bien des architectes, à commencer par Philibert de l'Orme, ont essayé de résoudre, sans y parvenir[3].

Théoricien, Claude Perrault se présente sous des aspects presque contradictoires. On ne traduit pas Vitruve, sans recevoir l'empreinte classique, et la colonnade du Louvre a représenté pour les contemporains et représente encore, non sans raison, le type le plus achevé de l'architecture inspirée des règles antiques. Il garde donc beaucoup de la conception doctrinaire de son temps.

Il adopte sur le moyen âge les idées les plus anti-historiques[4]. Pour lui, comme pour tant d'autres d'ailleurs, la barbarie a duré jusqu'au règne de François Ier. La saine architecture a été rétablie grâce aux ouvrages de Serlio et surtout à Vitruve, que malheureusement on n'a pas connu assez tôt.

1. *Les Dix Livres d'architecture de Vitruve*, p. 280, n. 1 et p. 324.
2. *Id.*, 2e édit., p. 333, n. 2.
3. *Id.*, 1re édit., p. 209, n. 2.
4. Il se borne à une condamnation sans discussion, ou bien il invoque des arguments de ce genre : « Le bal mesme ne se faisait qu'au son du fifre et du tambour ». (*Les Dix Livres d'architecture de Vitruve*, Préface [p. 2]).

Il voit en celui-ci le grand maître, et non pas en ces Italiens qu'on admire trop (il avait toutes sortes de raisons pour parler ainsi).

Mais voici quelques traits notables. Bien qu'il lui arrive de condamner le libertinage, c'est-à-dire l'esprit d'innovation, il a souvent de singulières libertés : on découvre chez lui des vues nouvelles pour le temps dans tous les ordres d'idées. Ainsi il distingue dans la peinture deux sortes de vérités : vérité historique, c'est-à-dire exactitude dans la représentation des personnages ou des faits historiques; vérité naturelle, c'est-à-dire imitation des objets par le relief, le dessin, etc., visant ici la technique, qui « appartient bien plus à la peinture que l'autre vérité qui lui est étrangère ». Car il est facile de se conformer à l'histoire, mais « il faut un génie rare et extraordinaire... pour satisfaire à tout ce que requiert la vérité naturelle ». Et pourtant, ajoute-t-il, c'est toujours sur l'observation du premier genre de vérité que l'on juge les tableaux[1].

Ailleurs, il proclame — tout simplement — les droits du génie créateur. « On ne remarque point que ceux qui ont inventé ou perfectionné les arts ayent jamais excellé en autre chose qu'en la fécondité du génie, qui peut rendre par exemple un musicien capable de composer les plus beaux chants et la plus agréable harmonie », sans avoir la connaissance des lois qui régissent la production des sons et leur nature. Ou bien, encore il

1. Perrault, *Les Dix Livres... de Vitruve*, p. 228, n. 5, et p. 324.

proclame pour les modernes le droit d'inventer des formes. Il est vrai qu'il ajoute : « à l'imitation des anciens ».

Il faut aller plus loin et dire que Claude, avant que son frère sapât l'autorité des anciens dans la littérature, lui donna, dans les théories de l'architecture, la première atteinte. Dès 1673, il introduisit, au cours de sa traduction des *Dix Livres de Vitruve,* des idées subversives au premier chef. Il considérait que la loi des proportions dans les ordres, fondement de tout le classicisme, n'avait pas le caractère de dogme révélé qu'on lui attribuait. Elle reposait, d'après lui, sur un consentement tacite des architectes, « qui ont suivi les proportions que les premiers avaient choisies, non pas comme ayant une beauté positive, nécessaire et convaincante, et qui surpassast la beauté des autres proportions, comme la beauté d'un diamant surpasse celle d'un caillou; mais seulement parce que ces proportions se trouvoient en des ouvrages, qui ayant d'ailleurs d'autres beautés positives et convaincantes, telles que sont celles de la matière et de la justesse de l'exécution, ont fait approuver et aimer la beauté de ces proportions, bien qu'elle n'eust rien de positif. Cette raison d'aimer les choses par compagnie et par accoutumance se rencontre presque dans toutes les choses qui plaisent, bien qu'on ne le croye pas, faute d'y avoir fait réflexion[1] ».

1. *Les Dix Livres... de Vitruve,* p. 100, n. 1.

« La beauté d'un édifice, ajoutait-il, a cela de commun avec celle du corps humain, qui ne consiste pas tant dans l'exactitude d'une certaine proportion... que dans la grâce de la forme[1]. » Il déclarait, au début même de sa traduction, que si la beauté prise en général a certains caractères positifs, la conception qu'on s'en fait tient beaucoup à une sorte « de prévention[2] ». Ainsi ce n'étaient plus seulement les règles de l'architecture, c'était le dogme du Beau qui se trouvait mis en cause. Il allait bien plus loin encore et en passant touchait presque à des problèmes d'ordre social, car dans une phrase, assez obscure du reste, il opposait l'équité à la loi et parlait de la loi « imposée[3] ». Toutes ces idées étaient chez lui très arrêtées, car il les reprit, les développa, les précisa dans la Préface de l'*Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, qu'il publia en 1683. Mais il était intéressant de les saisir à l'origine, en plein temps académique.

Au siècle suivant, plus d'un théoricien a constaté l'action des idées de Claude. Briseux écrit que la plupart de ses confrères marchèrent un moment « sous la bannière de Perrault », que les profes-

1. *Les Dix Livres d'architecture*, p. 102, n. 2. — *Ordonnance des cinq espèces de colonnes*, Préface.

2. Mais là encore reparaissent les incertitudes, car il écrit aussi que la Beauté n'ayant pas d'autre fondement que l'idée que chacun s'en fait, il faut des règles et une autorité pour rectifier cette idée. (*Les Dix Livres...*, Préface.)

3. *Les Dix Livres d'architecture*, p. 102, n. 2. Il fallait que cette phrase eût en effet un sens qui parût suspect, puisqu'il la supprima dans la seconde édition.

seurs de l'Académie eux-mêmes « cessèrent d'observer les principes de Blondel ». « Ce fut, dit-il, l'époque de la décadence de l'architecture en France [1]. » — Ou de son renouvellement?

Ainsi les deux frères, avec plus ou moins d'énergie ou de décision, ont été à leur façon des novateurs.

Blondel (François), fils d'un professeur de mathématiques, naquit à Ribemont (Somme), probablement en 1618. Il reçut d'abord une éducation toute scientifique. En 1652, il accompagna, en qualité de précepteur, un fils du secrétaire d'État Loménie de Brienne, à qui, suivant l'usage, on faisait faire un tour d'Europe. Le séjour à Rome lui aurait inspiré le goût de l'architecture, à laquelle d'ailleurs il ne se consacra jamais exclusivement. En 1659, il fut envoyé par le Roi à Constantinople et en profita pour visiter le Levant et l'Égypte. Plus tard, il fut chargé d'inspecter nos colonies des Antilles.

Sa première œuvre date de 1665 : la construction du pont de Saintes, qu'il couronna d'un arc de triomphe. En 1666, il donna, avec l'ingénieur Clerville, les plans de Rochefort et y construisit l'arsenal. Puis il enseigna les mathématiques au Dauphin, en même temps qu'il les professait au Collège royal. Il fit partie de l'Académie des

1. Briseux, *Architecture ou Traité du Beau essentiel dans les arts*, éd. de 1752, t. I, p. 2, 4, et II, 2, p. 1, 2. Il prétend que « Claude Perrault a écrit contre Blondel et que de son temps ses opinions ont fait quelque effet, jusqu'à faire supprimer par un libraire le cinquième livre de Blondel ».

sciences depuis 1669, de l'Académie d'architecture à la fondation en 1671 ; il y exerça les fonctions de directeur et en fut jusqu'à sa mort le chef incontesté[1].

Le Roi l'avait chargé de dresser un plan des constructions à élever dans Paris. Il lui conféra les titres de seigneur des Croisettes et de Gaillardon[2], à l'occasion de son ouvrage sur le jet des bombes, dont il retarda par politique l'impression.

Le *Cours d'Architecture*, qui est l'œuvre capitale de Blondel, parut en 1675. Il faut y joindre l'*Architecture française* (1673), la *Résolution des quatre principaux problèmes d'architecture* (1673), des *Notes sur l'Architecture de Savot* (1684), l'*Art de fortifier les places*, l'*Art de jeter les bombes* (1685), le *Cours de Mathématiques*[3] (1683), la *Comparaison de Pindare et d'Homère*, l'*Histoire du Calendrier romain* (1682).

Il y a ainsi dans Blondel un homme de science[4] que nous n'avons pas à apprécier, mais qu'il faut signaler pour comprendre son rôle d'artiste.

Blondel fut avant tout un théoricien ; il a peu

1. *Mercure Galant*, t. VI, 1674, p. 40.

2. Donnons ce petit détail qu'en 1683 Blondel demeurait rue Jacob, au coin de la rue Saint-Benoît. La maison se voit sur le plan Turgot.

3. C'est la reproduction du cours fait au grand Dauphin. Mais Blondel y a ajouté quelques matières, qui sans doute eussent dépassé les aptitudes scientifiques de son élève.

4. Maury (*L'Ancienne Acad. des Sciences*, p. 10, 85) dit qu'il avait développé les découvertes de Galilée et de Torricelli sur la nature de la trajectoire dans le vide.

construit en dehors de la porte Saint-Denis[1]. Théoricien, il se ressentit de son éducation première : il parle de l'architecture en mathématicien, en géomètre. Il en parle aussi en historien, mais se borne à répéter les idées courantes. Cet homme, qui avait tant voyagé, ne paraît jamais avoir vu que l'antique[2]. Tout au plus déclare-t-il cependant qu'il faut aimer les belles choses où qu'elles se trouvent et vénérer l'antiquité sans servilité. Il conçoit l'architecture d'après Vitruve, Palladio, Vignole, mais il la ramène encore plus à l'arithmétique[3]. C'était, à coup sûr, un esprit abstrait[4].

Il semblera peut-être étrange de dire qu'il y eut sous Louis XIV une carrière officielle d'artiste encore plus éclatante que celle de Le Brun. N'est-ce point cependant le cas de celle de Jules Hardouin-Mansart?

Né en 1646 (mort en 1708), petit-neveu de

1. Voir plus loin, liv. III, ch. II et III. Il a travaillé aussi aux portes Saint-Antoine et Saint-Bernard, qu'il restaura ou augmenta.

2. Il avait vu les monuments, il avait fait mouler des chapiteaux pour les mieux étudier (*Arch.*, t. II, p. 40.).

3. Ses études sur les Ordres se hérissent de subdivisions et de chiffres. « La hauteur de la base du piédestal dorique est de module 1, parties 30. Ses moulures sont : le socle, parties 27 1/2, le tore, p. 5, la règle, p. 1 1/4, une autre règle, p. 1 1/4, et le chanfrain en demi-creux, p. 5. » (*Arch.*, I, p. 53, pl. IX.) Ce n'est là que la base, et la base d'un seul ordre, et la base d'après Palladio. Après cela, viennent le fût, le chapiteau, l'entablement, etc., puis les autres ordres, puis les mesures de Vignole, de Scamozzi, etc., qui ne sont jamais les mêmes.

4. Voir aussi le chap. IV du livre II, pour les idées de Perrault et de Blondel.

François Mansart, il sort très vite de pair; il est en 1674 chargé par le Roi de construire le château de Clagny; il devient académicien et architecte en titre du roi en 1675, à l'âge de vingt-neuf ans. Il entre à Versailles l'année suivante et désormais y règne en maître jusqu'à sa mort. Anobli en 1683, premier architecte en 1685, inspecteur général des Bâtiments en 1691, chevalier de l'ordre de Saint-Michel en 1693, il devient en 1699 surintendant des Bâtiments, c'est-à-dire qu'il succède dans une des hautes charges de l'État aux deux plus puissants ministres de Louis XIV, à Colbert et à Louvois. Il était comte de Sagonne et baron de Jouy.

Tous les travaux de Versailles après 1676, le Grand-Trianon et Marly sont de lui, ainsi que la place des Victoires (de 1685 à 1686), la place Louis-le-Grand (de 1687 à 1699)[1]. Il avait commencé après 1677 l'église royale des Invalides, son œuvre capitale, plus peut-être que Versailles même.

Habile à se pousser, intrigant, homme d'affaires autant qu'artiste, avec des vices (il fut spéculateur éhonté), il avait des qualités supérieures qui expliquent en partie sa haute fortune : une activité prête à tout, l'esprit d'entreprise, l'aptitude à manier les hommes, des vues rapides, la faculté de se reconnaître au milieu de la multiplicité des

1. Il fit aussi de nombreux travaux à Chantilly. Il transforma, en 1684, le petit château (Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, p. 24, 31.).

Invalides ou se voyent le Portail et le Dôme



PLANCHE V.

affaires et de les dominer. Et puis ce fut un artiste génial, non pas qu'il faille, comme on le fait encore quelquefois, lui attribuer la création du Versailles de Louis XIV. Mais, dans ce Versailles même, la nouvelle Orangerie, la Chapelle, la Colonnade du parc, les Écuries, qui lui appartiennent[1], sont des œuvres de premier ordre, où la variété des formes et des conceptions, si appropriées à leur destination, montre chez Mansart une intelligence profonde de l'esthétique et au moins autant de la technique architecturales.

Nous avons trouvé quatre architectes qui doivent se classer à côté des peintres ou des sculpteurs les plus célèbres et dont les noms ont été les plus popularisés. En voici quelques autres qu'on doit signaler et qui tinrent dans leur temps une place honorable.

D'abord quatre membres de l'Académie.

Libéral Bruand (1637?-1697), fils de l'architecte Sébastien, travailla à la Salpêtrière et à l'église des Petits-Pères. Il doit sa réputation à la construction de l'hôtel des Invalides. Il fit partie de l'Académie d'architecture dès 1671. Il en fut de même de Mignard, le neveu du peintre Pierre (1640-1725), dont les principales œuvres se voient à Avignon, sa ville natale; d'Antoine Le Paultre (1621-1691), l'auteur du lourd et froid hôtel de Beauvais[2], de très nombreux hôtels

1. Sauf peut-être une part à donner à de Cotte dans la construction de la chapelle.
2. Rue François-Miron.

à Paris, des deux ailes du château de Saint-Cloud et des dessins de la cascade du parc; de Daniel Gittard (1625-1686), qui continua après L. Le Vau l'église Saint-Sulpice (dont les travaux furent interrompus en 1675), et qui construisit la plus grande partie de Saint-Jacques-du-Haut-Pas.

Bullet (1639-1716) a un œuvre plus considérable. bien qu'il n'ait été admis à l'Académie qu'en 1685. Il a construit la porte Saint-Martin en 1674, l'église du Noviciat des Jacobins[1] en 1683 (le portail est postérieur), l'église des Dominicains réformés, les hôtels Jabach, Amelot, le quai Pelletier. Il dressa en 1676 le plan de Paris; il publia en 1691 l'*Architecture pratique.*

1. Saint-Thomas-d'Aquin.

LIVRE II

LA DOCTRINE

CHAPITRE I

LES ACADÉMIES ET L'ESPRIT D'AUTORITÉ

Dans la littérature et l'art, comme dans la politique et la religion, le XVIIe siècle fut par excellence un siècle de théorie et de doctrine. On éprouvait partout le besoin de trouver des lois générales, de les formuler, de les imposer[1].

La doctrine esthétique s'établit d'abord par les livres, qui furent extrêmement nombreux pendant la première moitié du siècle : ouvrages originaux ou traduits des Italiens. On jugera de leur esprit par les titres de deux traités de Chambray, qui eurent une grande réputation. En 1650, *Parallèle de l'Architecture antique et de la moderne, avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont escript des cinq ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi,*

1. La bibliographie du sujet est énorme. Voici quelques études générales : DE CHENNEVIÈRES, *Recherches sur la vie et les ouvrages*

Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L. B. Alberti et Viola, Bullant et Delorme, comparez entre eux. Les trois ordres grecs, le Dorique, l'Ionique et le Corinthien font la première partie de ce traité et les deux latins, le Toscan et le Composite, en font la dernière. En 1662 : « *Idée de la perfection de la peinture, démonstrée par les principes de l'Art et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus célèbres tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Léonard de Vinci, Raphaël, Jules Romain et le Poussin.*

La composition des traités dogmatiques continua dans la seconde moitié du siècle. Félibien fit paraître en 1666 les *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Sous couleur de biographie, l'ouvrage était en réalité une philosophie de l'art, par le choix raisonné, intentionnel, des artistes, et surtout par les jugements portés sur leurs œuvres,

de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France, t. III, 1854. — A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France. De Poussin à Diderot*, 1908. — L. Hourticq, *L'Art académique* (*Revue de Paris*, 1904).

Les principales sources sont : H. Jouin, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1883. — A. Fontaine, *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 1906. — *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et sculpture*, p. p. A. de Montaiglon, t. I, II, III, 1875-1888, et *Table des procès-verbaux de l'Acad. royale de peint. et de sculpt.*, par Paul Cornu, 1909. — *Procès-verbaux des séances de l'Académie royale d'architecture* (Secrétariat de l'Institut, registres I et II, 1671-1692, et Archives nationales (copie), O[1], 1929 [1] et [2]). Voir le *Bullet. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1907. Le registre I est en cours d'impression.

ramenés toujours au critérium de l'idéal classique. De Piles, dans ses *Conversations sur la connaissance de la peinture et sur le jugement qu'on doit faire des tableaux, où par occasion il est parlé de la vie de Rubens et de quelques-uns de ses plus beaux ouvrages* (achevées d'imprimer en 1676), faisait également de l'esthétique, seulement celle-ci était plus ouverte et plus large.

Perrault, en traduisant Vitruve en 1673, Blondel, en rédigeant son *Cours d'Architecture* de 1675 à 1683[1], donnaient en réalité des préceptes généraux, en harmonie avec ceux qu'on appliquait à la peinture ou à la sculpture et avec la conception artistique du temps.

Pourtant c'est aux Académies qu'allait appartenir, avec le soin d'enseigner et de codifier la doctrine, la direction suprême de l'art français.

On a vu que l'Académie royale de peinture et de sculpture avait été définitivement constituée par l'acte de 1663[2], et que la protection de Colbert en fit cette espèce de conseil supérieur de l'esthétique qu'elle devait rester jusqu'à la Révolution. En dehors de la protection royale, la force de l'Académie vint de ce qu'elle finit par grouper dans une organisation savamment hiérarchisée tous les artistes de valeur ou de renom. On entrait chez elle en qualité d'agréé, on devenait académicien sur la présentation d'un ouvrage, véritable chef-d'œuvre emprunté aux traditions de la maî-

1. Voir plus loin, ch. IV, les titres complets.
2. Voir ci-dessus, p. 7.

trise. Puis on pouvait s'élever aux dignités de professeur, de recteur, de chancelier, de directeur.

Presque aucun élève peintre ou sculpteur n'échappait à la direction de l'Académie, puisqu'elle avait seule le droit de « poser le modèle ». Les professeurs, au nombre de douze, prenaient par mois la conduite des exercices. Avec le dessin d'après la nature et l'antique, l'enseignement comprenait la perspective, l'anatomie. Il était sanctionné par des prix décernés à la suite de concours[1] sur un sujet donné.

Pendant quelque temps les candidats traitèrent presque exclusivement des sujets à la gloire du Roi; *Réduction de Dunkerque, Rachat des esclaves chrétiens, Première conquête de la Franche-Comté.* Il est vrai que la réalité se recouvrait de formes mythologiques et allégoriques, classiques par conséquent. Pour la *Réduction de Dunkerque* voici le thème[2] : ... « La ville de Dunkerque, sous la figure d'une jeune femme couchée sur un lit; cette femme, modestement découverte, sera accompagnée de quelques amours. Sur le haut du tableau, le Roy sous la forme de Jupiter; dans le bas du tableau, une vieille femme recevant la pluie d'or qui tombe des mains du Roy. Elle pourra avoir quelques marques signifiant la Grande Bretagne. Dans le fond, Neptune »... Et le programme ajoute : « Tout le tableau paraîtra plutôt l'histoire de

1. Il y en eut huit de 1663 à 1673.

2. *Procès-verb.*, t. I, p. 269; voir aussi p. 221. Nous abrégeons le morceau, n'en gardant que l'essentiel.

Danaë qu'une énigme ». A vrai dire, il devait paraître l'une et l'autre.

En 1674, l'Académie décida de donner dorénavant des sujets tirés de la Bible [1] et fixa les conditions des concours, demeurées à peu près les mêmes jusqu'aujourd'hui (entrée en loge, esquisse, etc.).

Dans la tâche dévolue par Colbert aux Académies, les conférences sur la pratique et l'esthétique de l'art devaient avoir une grande place. L'Académie de peinture en avait inscrit le principe dans ses premiers statuts. Le surintendant tint la main à ce qu'il fût appliqué, sans y parvenir autant qu'il le voulait.

Un membre de la Compagnie se chargeait de traiter un sujet indiqué à l'avance ; sur son exposé s'ouvrait une discussion, suivie d'une conclusion prise à la majorité des voix et consignée par écrit. Ces dispositions furent peu observées ; du moins n'avons-nous souvent que le discours de l'orateur principal, plus ou moins exactement reproduit.

On dissertait sur une œuvre : le *Laocoon*, le *Saint Michel* de Raphaël, l'*Eliézer et Rébecca* de Poussin, *la Vierge au lapin* de Titien, ou sur une question générale : la *Couleur*, le *Dessin*, l'*Anatomie*, l'*Emploi des antiques*. Le Brun, qui parla plus d'une fois, parla un jour sur l'*Expression des passions*. Tout compte fait, les conférences furent peu nombreuses, les sujets encore moins, vu qu'ils se répétèrent fort souvent. C'est néanmoins là qu'on

1. Jules Guiffrey et J. Barthélemy, *Liste des pensionnaires de l'Académie de France à Rome*, 1908.

peut saisir l'esprit des artistes et les idées fondamentales de l'Académie.

Beaucoup moins connues que celles de l'Académie de peinture, les conférences de l'Académie d'architecture se poursuivirent avec plus de régularité dans ses réunions, qui étaient hebdomadaires. Les architectes fournirent sur ce point une somme de travail considérable[1], surtout si l'on songe à toutes les autres matières dont ils s'occupaient. A peine constitués, ils entreprirent de lire en commun les auteurs les plus autorisés de traités d'architecture : Vitruve, Palladio, Vignole, Philibert de l'Orme, etc., et ils le firent en effet. On s'arrêtait sur les passages importants, on les discutait, longuement quelquefois, on prenait parti. Ces séances n'étaient point publiques, mais la doctrine ainsi fixée se répandait dans l'enseignement et recevait par là une large expansion.

Voilà donc une organisation très forte, très cohérente, faite pour que la pensée dominante s'y concentre et en rayonne.

On a varié sur la valeur des conférences, au moins de celles de l'Académie de peinture, les seules étudiées jusqu'à présent. Brunetière les a louées, en les opposant à la critique toute littéraire et amphigourique, suivant lui, de Diderot.

« Ce sont des artistes qui parlent de leur art. Ils démêlent dans une œuvre d'art, dans la *Sainte Famille* ou dans l'*Ensevelissement du Christ*, dans le

1. Voir plus loin, ch. IV.

Laocoon ou dans l'*Hercule Farnèse*, les qualités qui rendent raison à la foule de ce qu'il y a toujours de vague et de confus dans la sincérité même de son admiration. Peu de phrases, beaucoup de faits. » « Et quant aux grandes questions d'esthétique, loin qu'elles leur demeurent fermées, au contraire, ils les traitent comme elles doivent être traitées, c'est-à-dire *a posteriori* (ce qui est tout à fait inexact), selon que l'examen des œuvres les leur impose, et non pas pour les imposer aux œuvres *a priori*, selon la méthode ordinaire aux esthéticiens de profession[1]. »

D'autres, au contraire, ont été surtout frappés de l'inexpérience des artistes de l'Académie, de leur inaptitude à exprimer leur pensée et peut-être à penser, de leur tendance à la banalité.

Il faut distinguer : lorsque les artistes veulent aborder les idées générales, la philosophie ou l'histoire de leur art, et ils le font souvent, y mettant une sorte de coquetterie, ils produisent en effet des observations presque puériles, des définitions purement verbales. Ils se perdent dans des formules vides ; ils démontrent l'insuffisance de leur culture générale. Laissons de côté certaine conférence, où le sculpteur Michel Anguier imagina d'étudier l'anatomie du corps humain, nous la retrouverons plus loin ; elle ne paraît pas avoir étonné l'Académie.

1. Brunetière, *La Critique d'art au XVIIe siècle* (*Rev. des Deux-Mondes*, 1883, III, 207-240). Voir aussi la Préface de Jouin aux *Conférences*. — Dans le sens contraire, Fontaine, *Confér. inéd.*, Préface.

On sait que plus d'un peintre ou d'un sculpteur manquait de lettres. Mais il est arrivé à Le Brun lui-même, aux deux Champaigne, à Bourdon, d'émettre d'un ton doctoral les lieux communs les plus rebattus ou de se perdre dans une phraséologie alambiquée autant qu'incorrecte.

En revanche, dès que les mêmes artistes restent dans leur rôle, c'est-à-dire quand ils se bornent à examiner et à juger des œuvres placées sous leurs yeux, on trouve chez beaucoup une justesse de vision, une fraîcheur de sentiment, une propriété et une ingéniosité d'expression, qui sont du style le meilleur, précisément parce que ce n'est pas du style. Puis, timides en face des théories, n'osant pas se dégager des doctrines consacrées, ils ne manquent pas d'indépendance en face des œuvres ; ils ne craignent pas de discuter les maîtres, qu'ils suivent pourtant et qu'ils admirent.

En somme, ces conférences nous permettent de pénétrer plus avant dans leur pensée ou dans leurs sentiments, parce qu'ils s'y abandonnent plus à eux-mêmes, à cette sorte de hasard et par là à cette sincérité que comporte l'improvisation. Bien que remaniées et arrangées à dessein dans la reproduction officielle des procès-verbaux, elles gardent quelque chose de la spontanéité de la conversation ou de la discussion. Ce sont à coup sûr des documents de premier ordre, même quand la lecture en paraît fastidieuse.

L'article 21 des statuts de 1663 portait que la fondation de l'Académie serait commémorée pério-

diquement par des expositions d'œuvres de ses membres. On a constaté qu'il y en eut en effet au moins trois en 1667, 1669 et 1671, mais le premier « salon » dont le livret ait été conservé est celui de 1673, qui attira un nombreux public[1]. Vingt-six ans s'écoulèrent avant qu'une nouvelle exposition fût organisée (en 1699). Réservées aux seuls académiciens ou agréés, ces expositions paraissent n'avoir été que des solennités intérieures, et l'on ne voit pas qu'elles aient exercé sur l'art aucune influence. Celle de 1673 réunit 54 artistes; tous les membres de l'Académie n'y figuraient donc point. Elle contenait 133 toiles, sculptures ou gravures, mais beaucoup étaient connues bien avant. Ainsi Le Brun avait envoyé les *Batailles d'Alexandre*, peintes de 1661 à 1668[2]. Évidemment cela n'apprenait pas grand'chose aux visiteurs du salon.

1. De Montaiglon, *Le Livret de l'exposition faite en 1673...*, 1852. — Jules Guiffrey, *Collections des livrets des anciennes expositions de 1673 à 1800*; 1855 et suiv. — P. Marcel, *Notes sur les six expositions du règne de Louis XIV* (*Chronique des arts*, 1904). — Fontaine, *Les Collections de l'Académie royale de peinture et sculpture*, 1910. Il compte une exposition de plus en 1665 (p. 44).

2. En dehors de ses œuvres on voyait :

De Loir : *Pithopolis, femme de Pithés Roy, faisant servir sur la table toutes sortes de viandes représentées en or massif, pour guérir l'avarice de ce prince, qui voulait que ses sujets ne travaillassent qu'aux mines d'or.* De Louis Boullogne I : *Dédale et Icare.* De J.-B. de Champaigne : *Alexandre recevant la soumission de l'Éthiopie*, *Ptolémée faisant voir sa bibliothèque aux philosophes.*

Du sculpteur Desjardins : *Apollon et Daphné* (bas-relief), *Justice* (bas-relief).

Van der Meulen figurait avec la *Prise de Lille*, la *Prise de Dole*; Blanchard exposait une *Nativité de Jésus-Christ*; Stella : un *Baptême de Jésus-Christ.*

Après cela il y avait de nombreux portraits; les genres dits

Toutes les théories artistiques reposent sur la doctrine d'autorité, qui est celle de l'époque : l'esprit humain ne peut être abandonné à lui-même, il faut qu'il soit conduit, dirigé, dominé. Il faut « donner des règles certaines », dit Le Brun, et tout le monde le pense avec lui. Mais sur quel fondement les établir? Sur des principes esthétiques? On l'essaie, en constituant une théorie du Beau, que d'ailleurs on ne conçut jamais dans sa grande portée philosophique. Plus modestement, l'Académie d'architecture, dès sa seconde séance, mettait à son ordre du jour une discussion sur le « bon goust [1] ». Elle dut se borner à conclure que « toutes les choses faites de bon goust doivent nécessairement plaire, mais qu'il y a plusieurs choses qui peuvent plaire, qu'on ne peut pas pour cela dire de bon goust ». Et, lorsqu'elle reprit plus tard la question, elle ne donna pas du problème une solution plus satisfaisante, même au sentiment de ses membres. On ne voit pas que les peintres et sculpteurs aient serré de plus près la difficulté [2].

Un autre principe paraissait plus solide à cette

inférieurs étaient représentés par quelques paysages, des fleurs, etc.

1. En 1672. La discussion occupa plusieurs séances et fut reprise en 1681 (janv. 1672 et août 1681).

2. La Bruyère n'est guère plus précis : « Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature : celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas et qui aime en deçà ou au delà a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût et l'on dispute des goûts avec fondement. » (*Les Caractères*, ch. I.). Fort bien, mais comment se détermine ce point de perfection?

époque de cartésianisme[1]. C'était celui qui se fondait sur la Raison, sans que d'ailleurs on pût mieux le définir. Boileau n'était pas le seul ni le premier à écrire : « Aimez donc la Raison ». Abraham Bosse, qui fut cependant quelque chose comme un indépendant, l'avait dit bien avant lui. Il place en tête d'un traité d'architecture[2], en frontispice, une sorte de péristyle de temple : au centre, une statue de Minerve et, sur le soubassement de la statue, ces mots : *La Raison sur tout.* Minerve, qui la représente, domine et inspire la Théorie à sa droite, la Pratique à sa gauche.

L'appel à la raison entraîne dans les esprits un besoin d'ordre, d'unité, de composition. Blondel se demande pourquoi « nous voyons avec quelque chagrin une foule de soldats épars sans aucun ordre dans la campagne et nous souffrons la confusion avec dégoût ». C'est que « notre âme, ne trouvant rien de stable ni de constant où elle puisse s'arrester dans le désordre, et estant affectée en même temps par mille objets divers qui la distrayent et la partagent, sans lui donner le loysir ni le lieu de former aucune idée d'unité dont elle puisse être satisfaite, elle s'inquiète, elle s'embarrasse[3] ».

Ramenées à ces termes, aussi bien qu'essayées dans une esthétique générale, on sentait instinc-

1. Hourticq, *L'Art académique*, Rev. de Paris, 1904.
2. *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties*, 1659-1664.
3. Blondel, *Cours d'architecturé*, t. II, p. 784.

tivement le vide de ces formules et l'embarras des définitions véritables.

Alors on revint, pour simplifier, à l'idée de chercher les lois du Beau dans les œuvres des maîtres. La difficulté, à vrai dire, ne faisait que se déplacer, car il s'agissait de savoir sur quels principes on se fonderait pour déterminer les maîtres dignes de servir de modèles. En réalité, on les déterminait d'après un certain idéal conçu préalablement, en même temps qu'on avait établi cet idéal d'après leurs œuvres.

La pensée fondamentale revenait à se persuader que l'antiquité avait donné les modèles parfaits et les règles immuables du Beau. Là se trouvait donc le principe supérieur d'autorité. Sorte d'abstraction d'ailleurs que cette antiquité, où l'on ne distinguait que fort confusément Rome de la Grèce, où (pour parler plus exactement) on ne connaissait que Rome. Le principe posé, les conséquences s'en déduisaient logiquement. Toute forme ou pensée d'art qui venait de l'antique était, sinon complètement belle, au moins digne d'estime ou d'attention; tout ce qui ne s'y rattachait pas était par là même en dehors de l'art, étant en dehors des règles. On jugeait les artistes plus récents à la même mesure. Ils devenaient des autorités, lorsqu'ils s'étaient eux-mêmes inclinés devant l'autorité suprême des anciens. C'est à ce titre surtout que Raphaël et Poussin étaient admirés et recommandés comme modèles.

Cette conception n'était pas seulement destinée

à satisfaire l'esprit des penseurs; elle aboutissait à une pédagogie, puisque l'idée dirigeante était de guider les artistes, les élèves. On était ainsi amené à serrer de plus près l'application du principe et à faire sortir de l'idée d'autorité celle de hiérarchie, à donner des rangs aux maîtres. Cela encore en pleine conformité avec le siècle.

Les architectes de l'Académie eurent immédiatement cette préoccupation. Gravement ils attribuèrent à Vitruve le premier rang par-dessus tous les autres; puis, entre les modernes, ils déclarèrent, avec considérants à l'appui, que Palladio devait être classé le premier des Italiens, Scamozzi le second, Vignole le troisième, etc., Philibert de l'Orme, le premier des Français, Bullant le deuxième. Chambray, avant eux, avait discuté longuement et péniblement la même question [1]. Il faisait une première catégorie, où il mettait Palladio en tête, Vignole un peu après; dans une seconde, entraient à égalité Scamozzi et Serlio, puis venaient Barbaro, Alberti. De l'Orme et Jean Bullant avaient place à peu près dans la seconde catégorie.

Les académiciens étaient tellement imbus de l'esprit de précepte que non seulement ils dissertèrent sur les règles et les formulèrent, mais qu'ils les colligèrent et les réduisirent en tables. Le secrétaire de l'Académie de peinture, Henri Testelin, fut chargé de cette besogne. On eut ainsi la *Table des préceptes de la peinture sur le trait, la*

1. *Parallèle de l'archit. antique et de la moderne*, p. 22, 23.

Table des préceptes de la peinture sur l'expression, etc. Chacune était partagée en divisions et subdivisions, avec de belles accolades. L'étude du trait en peinture comprenait : 1° sa définition, 2° son étendue, 3° sa pratique. Celle-ci se faisait : 1° à vue d'œil, 2° à l'aide du compas. Le trait à vue d'œil comportait des observations : 1° pour les jeunes étudiants, 2° pour les étudiants plus avancés. Quatre préceptes pour les premiers, sept pour les seconds, etc.

Les architectes font bien quelque chose de semblable, lorsqu'ils indiquent par pied, par pouce, par ligne, les moindres détails des proportions des ordres : fût, chapiteau, architrave ; moulures, jusqu'aux moindres, listel, filet, etc. ! A vrai dire, les préceptes paraissent ici moins stables et moins irréductibles, chacun ayant ses mesures à lui, qui ne correspondent pas à celles des autres.

De cet attachement aux règles, de ce respect pour les modèles et les maîtres résulte le principe de la stabilité dans l'art. On proscrit toute innovation, on condamne l' « esprit de libertinage », aussi bien qu'en politique et en religion. Même les plus hardis reculent devant la pensée de s'écarter de ce qu'on pourrait appeler les lois fondamentales. « Il ne faut pas en soulever les mystères. »

Toute cette doctrine, dans les principes généraux qu'elle proclamait, n'avait rien de nouveau. En art comme en littérature, c'était celle du XVIe siècle aussi bien que de la première moitié du XVIIe : la doctrine de l'humanisme aboutissant

au classicisme. Tout au plus devint-elle plus arrêtée encore et, sinon plus dogmatique, au moins plus pédagogique. Et puis, au lieu de procéder d'une sorte d'entraînement libre, d'un consentement spontané, elle sortit des décisions d'un corps unique sous la double forme de deux académies.

Pourtant, il se produisit un fait en apparence contradictoire avec celui-ci. A force d'être formulée et étudiée, elle se compliqua et se raffina; le commentaire aboutit à la discussion. Comme dans toute théologie, la critique s'introduisit à la faveur du besoin qu'on avait de pénétrer jusqu'aux moindres détails des textes, d'où résulta la subtilité, qui est un commencement de décomposition de la foi; ainsi l'esprit de doute commença à pénétrer l'esprit d'obéissance.

On le verra, en suivant la théorie dans ses différentes espèces de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.

CHAPITRE II

LES MAITRES ET LES MODÈLES

I. — L'Antiquité.

L'orthodoxie est faite avant tout du culte de l'antiquité; on a pour elle une sorte d'adoration mystique, on se prosterne[1]. Ne pas proclamer sa foi et se taire est une audace, les plus hardis se bornent à quelques réserves timides. Lorsque Charles Perrault parlera un peu haut — seulement vers la fin du siècle — les classiques le traiteront en hérétique excommunié. La grandeur des anciens, la perfection des œuvres antiques, l'infériorité des modernes, voilà l'opinion courante. Affirmée par Boileau, par Racine, acceptée par La Fontaine, elle se répand dans tous les ouvrages qui parlent de littérature ou d'art, depuis ceux qui ont quelque valeur d'originalité jusqu'à ceux qui

1. Charles Perrault sera presque seul à dire :

Et je vois les anciens sans ployer les genoux.

reprennent tout simplement les idées communes et n'en sont par là que plus significatifs.

L'antiquité restera donc le guide suprême des artistes, et puisqu'elle a produit ses plus beaux chefs-d'œuvre en Italie (on le croyait alors), c'est en Italie qu'on ira l'étudier, l'admirer, s'en pénétrer tout entier. En Italie non, mais à Rome, car seule la « Ville Éternelle » recèle et révèle les principes du Beau.

Vers elle se dirigent à l'envi les artistes, les archéologues, les érudits, les écrivains de toute l'Europe civilisée. Les statues, les « Ruines », les débris de l'antiquité, voilà vers quoi se précipitent les premiers pas, voilà où vont tous les regards, où ils se fixent. On compte, on signale les artistes qui n'accomplirent pas le pèlerinage. On croit pouvoir constater ce que leur pensée a perdu à ne pas le faire.

On ne se contenta pas d'étudier ou d'admirer les œuvres anciennes dans la Péninsule; on voulut les avoir à soi, en France. Ce fut depuis la Renaissance l'effort passionné des amateurs, des ministres, des souverains.

Les collections royales s'augmentèrent sous Louis XIV, beaucoup plus que celles des particuliers. Colbert organisa, comme il savait le faire en tout, le dépouillement méthodique de l'Italie. L'École de Rome lui servit de centre d'opérations. « Nous devons faire en sorte, disait-il, d'avoir en France tout ce qu'il y a de beau en Italie[1] ! » Il y

1. *Correspond. des Directeurs de l'Acad. de France*, t. I, p. 28.

réussit à peu près, pendant vingt ans. Pas une année qui n'ait apporté son contingent d'antiques.

Ce passage du *Mercure* n'est qu'un exemple entre beaucoup d'autres : « Nous avons vu arriver devant le Louvre un nombre infini de caisses. Il devait être bien grand, puisque deux vaisseaux que le Roi avait envoyés exprès à Civita Vecchia en sont revenus remplis. Ils contenaient non seulement plusieurs antiques pour le Roi, mais encore plusieurs ouvrages de sculpture faite par les pensionnaires de S. M. Il y avait quantité de figures de divinités et de bacchantes, des bustes d'empereurs, de philosophes et de gladiateurs, des bas-reliefs admirables, des colonnes... et tant d'autres choses antiques et modernes qu'on se perd dans le nombre...... Mais, pour revenir à tous les tableaux, bustes et figures antiques, dont le Roi a rempli ses maisons royales, depuis qu'il a pris soin de gouverner son État par lui-même, on peut dire que l'Italie est en France et que Paris est une nouvelle Rome[1]. » C'est exactement ce qu'on disait, dans les mêmes termes, au temps de François Ier[2].

Les Romains finirent par se fâcher et ils réclamèrent si vivement, que le Pape fut obligé, en 1686, d'interdire la vente et le transport de tous les

1. *Mercure Galant* de juillet 1682, p. 134-140. Cité par de Nolhac, *La Création de Versailles*, p. 238. En 1670, Louis XIV avait reçu déjà 303 caisses remplies de sculptures venues de Rome. (*Id.*, *ib.*)

2. Les Fontes de Primatice furent placées dans les jardins de Fontainebleau « avec une grande satisfaction du Roi, qui fit de ce lieu comme une nouvelle Rome » (*Histoire de France*, t. IV, I, p. 336).

antiques. Les achats, en effet, s'étaient continués sous le ministère de Louvois. En mars et avril, le directeur de l'Académie envoyait 68 caisses de statues, de tables de marbre, etc., acquises avant le décret d'interdiction, qui date du 10 février. La colère des Romains avait surtout pour cause l'acquisition par la France des deux belles figures du *Jason* et du personnage romain en *Mercure*[1].

A défaut des originaux on cherchait à avoir des moulages et des copies. « Faites copier tout ce qu'il y a de beau », répétait Colbert aux directeurs. « Faites faire aux peintres les copies de tout ce qu'il y a de beau à Rome et, lorsque vous aurez tout fini, s'il est possible, faites-les recommencer... Faites faire aussi aux sculpteurs les mêmes choses[2] ... » En 1674, lorsqu'on découvre les peintures du *Sépulcre des Nasons*, il s'empresse d'en commander une copie coloriée[3].

Charles Errard, bien avant d'être directeur de l'École, avait dessiné « toutes les antiques, bas-reliefs, figures, bustes, édifices anciens et modernes, tous les ouvrages d'ornements, et fit plus de dessins à lui seul que dix autres n'auraient pu faire ». Le Brun avait agi de même. Les architectes prenaient des relevés de tous les monuments romains, les mesuraient, les étudiaient dans leurs moindres

1. *Corresp. des Directeurs...*, t. I, p. 153-154; t. VI, p. 390-418 (additions).

2. *Lettres, Instructions...*, t. V, p. 331, 23 juill. 1672. — *Corresp. des direct.*, t. I, p. 17, 22-24, 36, 37, 45, 88, etc. Le directeur finit par écrire : « les peintres sont dégoûtés de copier », p. 48.

3. Du Bos, *Réflexions critiques...*. t. I, p. 380.

détails. Malgré le nombre presque incommensurable des ouvrages où ils étaient reproduits, on ne se lassait pas de les reprendre, de contrôler jusqu'à la minutie l'exactitude des reproductions, fût-ce d'une partie de chapiteau, d'une volute. En 1678, Colbert avait envoyé spécialement en Italie un jeune architecte, Desgodetz, pour redessiner une fois de plus les monuments de Rome[1].

Qui parcourt les ouvrages didactiques ou les procès-verbaux des Académies constate bien vite à quel point la préoccupation de l'antiquité s'empare de tous les esprits.

Le Brun parle-t-il d'un tableau de Poussin : « M. Le Brun fit observer tout particulièrement la proportion de toutes les figures, laquelle M. Poussin a tirée des belles antiques ». « La figure du vieillard debout a les mêmes proportions que celle du Laocoon, taille bien faite, composition de membres. » La femme qui donne la mamelle à sa mère tient de la figure de Niobé ; le vieillard couché derrière les femmes ressemble au Sénèque de la Villa Borghèse ; le jeune homme qui lui parle, à l'Antinoüs du Belvédère. Deux enfants qui se battent rappellent l'aîné des fils de Laocoon et l'un des lutteurs du Palais Médicis. Une jeune fille qui tend sa robe a la taille de la Vénus de Médicis, un homme à genoux, la tournure de l'Hercule Commode. Mêmes observations de Sébastien Bourdon sur le *Christ guérissant les aveugles* :

1. Ses dessins furent publiés en 1682 sous ce titre : *Les Édifices antiques de Rome dessinez et mesurez très exactement.*

la hauteur du Christ est de huit têtes, qui est la proportion des belles antiques; le dernier aveugle fait songer au Gladiateur blessé, l'autre à l'Apollon, etc.[1].

Mêmes préoccupations, quand il s'agit de l'architecture et des architectes. Ils connaissent intimement Vitruve ; ils le citeraient presque de mémoire ; ils l'invoquent comme le maître par excellence. Pourquoi Vignole, pourquoi Palladio méritent-ils d'être étudiés? C'est qu'ils ont suivi la doctrine de Vitruve[2]. Pourquoi se laissent-ils prendre quelquefois en défaut? C'est qu'ils l'ont mal interprété. Au reste, ne pourrait-on pas se passer de leurs ouvrages, puisqu'eux-mêmes se sont si fréquemment bornés à répéter le sien? On le dit çà et là, sans le faire cependant.

Ou Vitruve ou les monuments antiques. Toute théorie, toute idée architecturale sort de là. Blondel déclare que « la plus belle partie de l'ordonnance d'un bâtiment, c'est la colonne, et c'est d'elle que dépend le reste des ornements », doctrine vitruvienne par excellence et qui entraîne la loi des ordres et des proportions. Il ajoute que les proportions des colonnes sont prises du corps humain, observation qui se retrouve chez tous les auteurs du temps. D'où vient-elle? Des anciens, et les hommes du XVIIe siècle ne songent pas à se

1. Sur le tableau des *Israélites recueillant la manne dans le désert*, Jouin, *Conférencces*, p. 54, 55; *Sur le Christ et les Aveugles*, *id.*, p. 71, 72.

2. La même chose est dite plus positivement encore de Bullant.

demander si elle repose sur un semblant de réalité. Ils font toujours acte de foi.

La place prépondérante donnée à l'antiquité apparaît encore dans le choix des ouvrages indiqués aux artistes et destinés à former le fond de leur éducation. De Piles dresse le catalogue suivant : la *Bible*, l'*Histoire des Juifs* de Josèphe, l'*Histoire romaine* de Coëffeteau, *Tite-Live*, *Homère*, les *Métamorphoses* d'Ovide, les *Hommes illustres* de Plutarque, la *Colonne Trajane* (figures et explications), des *Livres de médailles*, l'*Art poétique* d'Horace, la *Mythologie des Dieux*, les *Images des Dieux*, les différents ouvrages sur les Beaux-Arts, de Léonard de Vinci à Félibien [1].

La bibliothèque de Pierre Mignard, en 1660, ne comprenait guère que des livres italiens et des études sur l'antiquité. Un *Vitruve*, un *Palladio*, un *Vignole*, un *Serlio*, un *Alberti*, le *Songe de Polyphile*, l'*Iconologie* de Cesare Ripa, les *Images des Dieux* de Cartari, les *Loges de* Raphaël gravées par Bonasone [2].

Houasse, directeur de l'Académie de Rome en 1699, se contentait de la *Bible*, de l'*Histoire romaine*, des *Métamorphoses*, de l'*Iliade*, du *Dictionnaire de Moreri*, de l'*Iconologie* de Cesare Ripa, de *Vitruve* et de quelques traités de géométrie et de perspective [3].

Ainsi, sauf les ouvrages de technique et la

1. P. Marcel, *La Peinture française de la mort de Le Brun...*, p. 112.
2. Lebrun-Dalbanne, *Pierre Mignard*, p. 92, 93.
3. *Corresp. des directeurs...*, t. III, p. 26.

Bible, les artistes étaient censés — car il s'en faut qu'ils aient lu tout ce qu'on leur recommandait — ne nourrir leur esprit que de la pensée grecque ou romaine.

Ce n'est pas se contredire d'observer que la doctrine ou la pensée eurent quelque complexité et passèrent par quelques hésitations. Cela va de soi.

Et par exemple, le mot d'antiquité ne laissait pas de présenter quelque vague. De Piles appelait antiquité « ce qui a été fait depuis Alexandre le Grand jusqu'à l'empereur Phocas », supprimant d'un coup tout le siècle de Périclès et, par compensation, si c'en est une, annexant aux antiques le byzantinisme, même celui de Justinien. Car Phocas, qu'on ne « s'attendait guère à voir en cette affaire »[1], régna de 602 à 610.

Quoiqu'on ne connût à vrai dire que les Latins, on avait parfois le sentiment qu'il y avait eu quelque chose avant eux ou des distinctions à faire en eux. Ainsi Fréart de Chambray proposait de mettre à part le dorique, l'ionique, le corinthien, « la fleur et la perfection des ordres », et de les séparer du composite et du toscan, « qui semblent d'une autre espèce », et qui inspirent un respect aveugle[2]. Seulement il ne connaît les trois ordres que d'après Vitruve et les monuments romains. Dans son ouvrage, il donne notamment des exemples baroques de ce qu'il appelle le dorique.

1. Il y paraît, à cause de la colonne du Forum, qui porte son nom.

2. *Parallèle de l'archit.*, p. 2-6.

Plus tard, beaucoup plus tard, un directeur de l'École de Rome, qui avait, aux yeux des artistes, le tort de ne pas être des leurs, La Teulière, eut le sentiment plus net de la supériorité de l'art grec sur l'art latin. « Je ne sçay, monsieur, si vous trouverés bon que je vous dise une pensée que j'ay eue, c'est que je ne vois pas pourquoi l'on a négligé de faire dessiner les restes des plus beaux édifices qui sont répandus dans les villes du Levant, à Athènes particulièrement et dans les autres lieux fameux par ces sortes de monuments. Les Beaux Arts estant venus de la Grèce en Italie, l'on verrait les choses dans l'origine, tant pour l'architecture que pour la sculpture. »

Bien plus, il osa critiquer quelques monuments antiques et l'autorité qu'on leur accordait. « Il est constant que l'arc de Constantin, qui est le plus grand et le plus beau des ouvrages qui restent, n'est qu'un ouvrage de pièces rapportées, les meilleures prises de l'arc de Trajan, les autres d'assez mauvais goust.... Pour les proportions, le temps qui use tout les a tellement altérées qu'il serait bien difficile de les trouver telles qu'elles estoient en sortant des mains de l'architecte. Les proportions sont d'ailleurs si différentes dans ces ouvrages, qu'il est bien difficile de faire un bon choix, à moins de prendre party de se servir de la proportion moyenne entre toutes ces différences, comme a fort bien remarqué M. Perrault dans son livre des *Cinq ordres d'Architecture.* »

L'Académie d'architecture avait parfois dit

quelque chose de semblable, seulement sa critique ne portait jamais que sur des détails et laissait intact le prestige des anciens. La Teulière — contemporain de la Querelle des anciens et des modernes — allait plus loin[1]. Il ne s'adressait qu'au surintendant; il ne fut ni écouté ni, sans doute, compris.

II. — L'Italie.

On a parlé souvent de la décadence de l'Italie à la fin du XVIe et pendant le XVIIe siècle[2]. Comme tant d'affirmations générales, celle-ci peut s'accepter, mais en partie seulement.

A tout le moins n'accusera-t-on pas de stérilité une époque où presque toutes les villes se renouvelèrent dans leur décor et se couvrirent une fois de plus d'églises et de palais, où l'Algarde, Bernin[3] créèrent, à la suite de Palladio et de Vignole, un style architectural, où, après les Carrache et le Caravage, on rencontre dans la peinture le Dominiquin, l'Albane, le Guide, Lanfranc, Pierre de Cortone, Salvator Rosa.

D'autre part, le mot de décadence est dangereux, car il implique nécessairement une idée de comparaison avec une doctrine considérée comme

1. *Correspondance des Directeurs*, 9 août 1696. Cité par COURAJOD, *Leçons de l'École du Louvre*, t. III, p. 10, 11.

2. Nous prenons très approximativement comme dates extrêmes la fondation de l'école des Carrache (1585) et la mort de Bernin (1680). Voir la liste chronologique à la fin du volume.

3. Architectes en même temps que sculpteurs.

unique et immuable. Évidemment on ne demandera pas à ces artistes le sentiment du beau, la grandeur ou l'originalité des maîtres qui les ont précédés. Leur malheur ou leur tort fut précisément de vouloir trop souvent les imiter, et leurs œuvres conçues dans cet esprit furent d'une déplorable banalité. Je ne crois pas qu'on arrive jamais à les réhabiliter.

Mais c'est leur doctrine d'imitation plutôt que leur valeur d'artistes qui est condamnable. Il faudrait peut-être chercher en eux ce qu'on n'a pas cherché, des représentants de leur époque, — fussent-ils involontaires, — ou bien encore des décorateurs et des anecdotiers pittoresques. Ils aimèrent les femmes belles et splendidement vêtues, les palais somptueux, tout l'appareil d'une existence fastueuse. Ils introduisirent la fantaisie dans la mythologie et l'histoire. Ce fut l'imagination des Vénitiens continuée et renouvelée. Quant aux galeries de palais, ce genre où ils ont réalisé une harmonie si éclatante entre les peintures, les sculptures, les marbres, les bronzes dorés, les stucs, on ne peut nier que ce soit (la galerie Farnèse par exemple) une des plus remarquables créations de l'imagination artistique.

Avec ces artistes alors très admirés on trouvait aussi en Italie le génie de la Renaissance du XVI[e] siècle, de l'École considérée comme la vraie héritière de l'antiquité : Raphaël et ses disciples, Michel-Ange, toute la génération de ce qu'on a appelé plus tard l'âge d'or.

Aussi ne doit-on pas s'étonner de la séduction que l'Italie moderne exerçait sur les imaginations, et que l'admiration des hommes de ce temps ait été à elle presque autant qu'à l'antiquité elle-même. Voyageurs et artistes finissaient presque par les confondre.

En même temps que les Français affluaient dans la Péninsule, l'Italie, au cours du XVIIe siècle et surtout au temps de Mazarin, débordait chez nous par ses œuvres ou par ses hommes : peintres, sculpteurs, architectes, écrivains[1], musiciens, danseurs et chanteurs, machinistes et décorateurs, marchands de toute sorte. Le ministère de Mazarin leur fut singulièrement favorable. Romanelli vint peindre l'Hôtel Particelli, et avec Grimaldi les appartements d'Anne d'Autriche, au rez-de-chaussée de la petite Galerie du Louvre, et deux galeries du Palais Mazarin[2]. Bertinetti, le graveur en médailles, travailla pour Fouquet[3]. Torelli, le grand inventeur de machines théâtrales, « magicien expert et faiseur de miracles », disait La Fontaine, fut employé partout. Mazarin fit jouer, non sans résistance, l'*Orfeo* de Luigi Rossi[4]. Lorsque Corneille écrivait à propos d'*Andromède* : « J'ai réuni, pour la faire admirer, Tout ce qu'ont de

1. Pour la littérature de la première moitié du siècle (pour Marini en particulier) la question est discutée. Voir Marsan, *La Sylvie*, 1905, p. XXXVII, et Hauvette, *Bulletin italien*, 1905.

2. De la Borde, *Le Palais Mazarin*, p. 13, 14.

3. Chatelain, *Le Surintendant N. Foucquet*, 1905, p. 351, 456, 475, 497.

4. Romain Rolland, *Musiciens d'autrefois*, p. 54-104. Rossi était venu à Paris en 1640.

plus beau la France et l'Italie[1] », il exprimait ce qu'on pourrait presque dire de tout l'art du temps.

Sous Louis XIV, on retrouve Torelli, les Vigarani, les Francini, une famille établie en France depuis Henri IV et qui a une sorte de monopole pour la « conduite des jeux d'eau », le peintre Borzoni, logé au Louvre en 1662. Puis des sculpteurs comme J.-B. Tuby, qui arriva à Paris en 1663, devint académicien en 1676, fut neveu par alliance de Le Brun et l'un de ses principaux collaborateurs; un grand nombre d'ouvriers des Gobelins, F. Temporiti, ciseleur, Dominique Cucci, « ouvrier en cabinets d'ébène », Ph. Caffieri, ciseleur, Gachetti, Bianchi, Horace et Ferdinand Megliorini, mosaïstes[2].

On distinguera entre ces hommes. Quelques-uns ne furent que d'excellents ouvriers d'art, et tous peu à peu fondirent leur personnalité dans celle de Le Brun. Néanmoins ils apportèrent, surtout au début, un certain tempérament et certaines traditions qui n'étaient pas tout à fait les nôtres.

A côté d'eux ou au-dessus d'eux, il faut faire place aux musiciens, chanteurs, compositeurs. Cavalli en 1662 vint faire représenter son opéra l'*Ercole*, et l'on sait assez la place que Lully tient dans l'histoire de notre musique[3].

1. Préface d'*Andromède*.
2. Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, t. III, p. 82, 83.
3. Sur la question, voir R. Rolland, *Musiciens d'autrefois*, 1908, et *Histoire de l'Opéra*, 1895. Lully se francisa, dit-il, presque plus que les Français. Il est néanmoins un exemple éclatant de la fortune des Italiens chez nous. Et, d'autre part, si Lully se francisa,

La venue de Bernin en France, en 1665[1], pour achever la construction du Louvre, à l'exclusion de nos architectes, montre à quel point l'idée de la suprématie de l'art ultramontain obsédait encore les esprits, et marque en même temps le moment où commença, pour toutes sortes de raisons de concurrence autant que de doctrine, la réaction contre les étrangers ou pour mieux dire contre les Italiens, les autres comptant à peine. Néanmoins Bernin, malgré l'échec de ses projets et l'idée amoindrie qu'il laissa de son talent, resta pendant quelque temps encore considéré comme la grande autorité artistique. Nous verrons que certains architectes du temps lui firent peut-être plus d'emprunts qu'on ne l'a cru et qu'ils ne l'ont dit. Colbert le consulta, le sollicita de s'intéresser à la fondation de l'Académie de France à Rome, attachait un grand prix aux visites qu'il consentait à y faire et aux conseils qu'il y donnait[2]. Après sa mort, en 1680, personne n'hérita de son autorité et de son prestige.

Les œuvres italiennes du XVIe et du XVIIe siècle étaient recherchées presque autant que les antiques. Colbert, qui avait l'œil à tout, guettait ou suscitait les occasions d'achat. En 1663, il avait songé

le musicien français Charpentier (1634-1702) s'italianisa (Rom. Roll., p. 248 et suiv.).

1. Voir plus loin, liv. III, ch. II.

2. Avec lui, on confiait à Carlo Maratta et Domenico Guidi, qui avaient les titres de peintre et de sculpteur du Roi, le soin d'aller voir travailler les élèves : sorte d'inspection supérieure (*Correspondance des Directeurs*..., t. I, p. 93.).

à acquérir des Véronèses et n'avait reculé que devant le prix trop élevé. Mais le Roi reçut de la Sérénissime République le *Repas chez Simon le Pharisien*. Ses correspondants se mettaient en quête des bonnes affaires : M. de Bourlemont, en 1669, lui faisait savoir que, beaucoup de couvents ayant été fermés dans l'État vénitien, on pouvait acquérir à bas prix un grand nombre d'œuvres authentiques. De longues négociations se poursuivirent pour l'achat des riches collections de la reine Christine [1].

Félibien s'écrie : « Que peut-on souhaiter davantage que de voir dans un même lieu les tableaux de Raphaël, Jules Romain, Perin del Vagua, Léonard, Giorgione, Corrège, Titien, Paul Véronèse, des Carrache, du Caravage et de leurs élèves [2] ! » Il exprimait ainsi les sentiments de tous les amateurs autant que les idées du surintendant.

Une question qui occupa beaucoup le surintendant et le directeur fut celle de la copie des fresques de Raphaël dans les Chambres du Vatican, pour servir de modèles à des tapisseries des Gobelins. On attachait même une importance politique à la reproduction du *Couronnement de Charlemagne* et du *Serment de Léon III*, qui rappelaient, disait-on, les grands biens faits à la Papauté par la France, et dont on comptait « tirer des conséquences [3] ».

1. *Correspond. des Directeurs*, t. I, p. 28, 32.
2. *Entretiens*, t. III, p. 182.
3. *Correspond. des Directeurs*, t. I, p. 223-225, 227.



LA GROTTE DE TÉTHYS A VERSAILLES.

LA GROTTE D'APOLLON A FRASCATI.

Aux copies s'ajoutaient les reproductions par la gravure, dont les recueils, déjà considérables au XVIe siècle, ne cessèrent pas de s'augmenter au cours du XVIIe. Italiens ou français, ils étaient répandus chez tous les artistes. On avait ainsi les gravures d'après le Guide, Lanfranc, Carrache, publiées par Dorigny; celles de Marc-Antoine Raimondi mettaient depuis longtemps à la disposition des peintres presque toutes les œuvres de Raphaël. Les édifices de Rome, les fontaines avaient été dessinés et gravés. Palladio, Vignole, Serlio, etc, étaient entre les mains des architectes.

Alors, et pendant quelque temps, il sembla que tout l'art français dût s'exprimer à l'italienne, avec ou sans les Italiens. Tout ce qui vient de Rome fait autorité; les livres et traités qui fournissent des modèles à nos artistes ou à nos ouvriers se mettent sous le couvert de l'Italie [1].

A la fin du siècle encore, l'idée de la supériorité artistique de l'Italie, au moins dans les œuvres du passé, est une idée courante. Dans une espèce de Guide de Rome, on lit : « Rome toujours la première ville du monde, toujours la capitale de l'Univers par la pompe de ses temples, par la magnificence

1. Voici, par exemple, quelques titres dans l'œuvre gravé de J. Le Paultre, qui a vécu de 1617 à 1682 : *Grandes cheminées à la Romaine...*, 1663; *Grandes alcôves à la Romaine*; *Cheminées à l'Italienne, nouvellement inventez et gravez* par J. L., 1665; *Nouveaux dessins d'autels à l'Italienne..., Portails d'églises à l'Italienne..., Grottes et fontaines de jardins à l'Italienne....* — Voir Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, t. III, p. 1-15; 157-173; 217-233. — *Corresp. des directeurs...*, t. I, p. 18, 104, 199, 200, etc. Nous reprendrons la question de l'influence italienne.

de ses palais, par les nouveaux ouvrages dont les plus grands Génies des derniers siècles l'ont embellie et par les précieux restes de ses édifices anciens, jusque dans les débris et la poussière desquels elle triomphe encore de ce qu'il y a de plus beau dans le reste de la Terre ». L'auteur ajoute : « Je vais essayer dans cet ouvrage de faire revivre l'ancienne réputation des monuments de la vieille Rome et de consacrer à la postérité ceux de la nouvelle[1] ».

D'Aviler écrit : « L'Italie est le centre des Beaux-Arts et en particulier le siège de la bonne architecture... C'est donc en Italie et principalement à Rome qu'il faut aller... S'il restait encore assez de temps, on pourrait parcourir les autres parties de l'Europe, ne fût-ce que pour satisfaire sa curiosité[2]. »

Seulement, on choisissait entre les Italiens, même au moment de la plus grande admiration pour l'Italie. Ceux du XVe siècle étaient connus de nom, quelques-uns au moins, et goûtés. A l'Académie de peinture, on cite çà et là avec éloges les Bellini, Pérugin, Giorgione. La Fontaine, dans sa visite au château de Richelieu, signale, à côté de Titien et de Poussin, « des Pérusins, des Mantègnes et autres héros, dont l'espèce est aussi commune en Italie que les généraux d'armée en Flandre[3] ».

1. Raguenet, *Les Monuments de Rome...*, seconde éd., 1702, Épitre et Préface.

2. D'Aviler, *Cours d'architecture*, 1691, Préface, p. XVIII.

3. La Fontaine, *Œuvres*, éd. Régnier, t. IX, p. 266.

Félibien parle de la plupart des peintres du XVe siècle, mais il s'étend bien plus sur leur biographie légendaire que sur leurs œuvres, et son jugement peut se résumer dans cette phrase : « Ils travaillaient d'une manière moins sèche et moins barbare que les premiers. Mais, à vous dire le vrai, il y a eu de si excellens hommes depuis ceux-là que je ne me suis guère jamais appliqué à considérer ce qui reste d'eux[1]. »

On n'admettait pas non plus sans réserve tous les artistes, même du XVIe siècle. Michel-Ange fut très contesté par les architectes autant que par les peintres : « A la vérité, écrit de Chambray[2], il avoit fait de grandes choses, mais ç'a été lui qui a introduit le libertinage dans l'architecture par une ambition de faire des choses nouvelles et de n'imiter aucun de ceux qui l'ont précédé, étant auteur des cartouches, des mascarons et des ressautements de corniches, dont il s'est servi avec avantage, lui possédant un dessin profond, ce que n'ont pas les autres ».

Dans un autre passage, il le critique avec acharnement. Il trouve chez lui de la pesanteur rustique, de la rudesse déplaisante, des contorsions baroques, « comme s'il n'avait jamais eu qu'un portefaix pour modèle ». Le *Jugement dernier* est contraire à la vérité, à la convenance, à la raison, à la décence; œuvre d'un « génie stérile et pauvre ».

1. *Entretiens*, t. I, p. 136.
2. Fréart de Chambray, *Parallèle, passim.* — *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, p. 108.

Il avoue toutefois sa grande réputation, en lui opposant Raphaël. « Et tout au contraire, Michel-Ange, le plus grand en réputation, mais beaucoup moindre en mérite que Raphaël, nous fournira pleinement, dans ses extravagantes compositions, la matière propre à découvrir l'ignorance et la témérité des libertins qui, foulant aux pieds toutes les règles de l'Art, n'en suivent pas d'autres que leurs caprices[1]. »

Les théoriciens de la doctrine pure n'admiraient les œuvres modernes qu'autant qu'ils retrouvaient en elles l'inspiration de l'antiquité et quelque chose de leur propre esprit, tourné surtout vers la raison. Raphaël[2] et les Carrache, voilà les génies indiscutables à l'égal des anciens. Autour d'eux gravitent des artistes comme Jules Romain, Corrège, le Dominiquin, le Guide, Bramante, Palladio, Vignole. D'Aviler écrira : « On a toujours regardé l'ouvrage de Vignole comme le Manuel des architectes, comme un livre auquel les ouvriers sont obligés d'avoir recours à toute heure. La clarté et la facilité de ses règles, le beau choix et l'élégance de ses profils, son attention scrupuleuse à ne rien donner qui ne fût puisé dans l'antiquité, lui ont acquis sur les autres auteurs une espèce de supériorité dont il est en possession et qu'il serait

1. De Chennevières, *Peintres prov.*, t. III, p. 214. De Piles lui-même le discute sévèrement. S'il trouve dans ses œuvres « du grand et du terrible », il y rencontre aussi « du sauvage » (*Conversations sur la peinture*, p. 51, 54.).

2. Que dit La Fontaine louant Le Brun? « Rival des Raphaëls, successeur des Apelles. » C'est la formule courante.

difficile de lui enlever »[1]. Conformément, du reste, aux éloges qu'il donne à l'auteur italien, il s'inspire constamment de lui et le traduit presque dans son propre ouvrage, qui porte le nom de Vignole joint à son titre même.

Tous ces artistes sont donc des maîtres, à l'égard de qui cependant le jugement devient plus libre. Ainsi les membres de l'Académie d'architecture ne se font pas scrupule de discuter assez librement Vignole ou Palladio, à qui ils ont donné les premiers rangs parmi les modernes. Ils osent quelquefois reprocher même du mauvais goût à ce dernier, « un goût moderne et vicieux[2] ». Or l'épithète de moderne est presque aussi dure que celle de gothique. Même un jour ils l'accusèrent d'avoir plagié Philibert de l'Orme. Les peintres critiquent à l'occasion Jules Romain, surtout quand il se trouve en opposition avec Raphaël. Quant à Titien, à Véronèse, à Tintoret, on ne nie pas leur génie, on goûte leurs œuvres, mais on ne voit en eux ni des maîtres, ni surtout des modèles complets.

De bonne heure aussi, on avait senti que tout n'était pas à louer dans l'art italien du XVII[e] siècle. Aux deux extrémités de notre période, en 1650 et en 1691, Fréart de Chambray et d'Aviler se trouvent d'accord. Le premier attaque « la licence effrénée qui règne aujourd'hui parmi les compositeurs de composite, laquelle ne change pas seulement le rang des ordres, mais va renversant tous les prin-

1. D'AVILER, *Cours d'architecture*, Préface, p. IX-XI.
2. *Procès-verb. de l'Ac. d'arch.*, déc. 1673, fév. 1674.

cipes et sapant les fondements de la vraie architecture, pour en introduire une nouvelle, tramontane, plus barbare et moins plaisante que la gothique [1] ». Le second écrit : « L'on ne voit dans la plupart des bâtiments qu'on a eslevez dans Rome depuis près d'un siècle que cartouches, frontons brisés, colonnes nichées et autres nouveautés extravagantes, que le cavalier Borromini et ses sectateurs ont mis en usage, au mespris de ces monuments si sages et si magnifiques de l'antiquité... La peinture et la sculpture, telles que les pratiquent aujourd'hui les Italiens, si l'on en excepte quelques-uns, ne s'éloignent pas moins que leur architecture des règles si précieuses de la belle simplicité [2]. »

La Teulière, directeur de l'École de Rome, observait : « Ayant vu par expérience, quoi qu'en puissent dire les partisans de Rome, que le goust de France pour la manière de draper est beaucoup meilleur que celui de Rome et ne lui cède en rien pour les autres parties, persuadé de plus que M. Le Brun et M. Mignard estoient au-dessus de tous les peintres de l'Italie... et MM. Girardon et Puget au-dessus des sculpteurs, sans parler de M. Coiseveaux, Desjardin et autres [3]... »

Il ne disait pas tout à fait, mais il laissait entendre qu'on pourrait supprimer l'École de Rome. A la vérité, en 1692, au moment déjà critique de la

1. Fréart de Chambray, *Parallèle* (cité par Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, t. III, p. 6 et 7).
2. D'Aviler, *Cours d'architecture*, Préface, p. xxiv.
3. La Teulière à Villacerf, 29 juillet 1692. *Correspondance des Directeurs*. Courajod, *Leçons...*, t. III, p. 29.

guerre de la ligue d'Augsbourg, alors qu'en France on en était réduit aux expédients financiers, alors qu'en 1694 le Roi allait déclarer aux Académies d'avoir à suspendre leur enseignement, faute de fonds pour les rétribuer, toutes les institutions artistiques furent menacées pour d'autres raisons que les raisons de doctrine.

On remarquera d'autre part que ces lettres sont écrites en plein milieu de la Querelle des anciens et des modernes. Elles prennent par là une signification plus grande et plus générale[1]. C'est le moment où se marquait la réaction contre l'antiquité elle-même en même temps que contre l'Italie. Elle tenait à diverses causes et, par exemple, à des rivalités nationales ou individuelles. Les épisodes du séjour de Bernin en France, les luttes contre Lully[2] montrent à la fois des jalousies ardentes et un désaccord de tempérament.

On s'irritait aussi de la supériorité des Italiens, si hautement proclamée et revendiquée par eux avec quelque arrogance. Dans deux de ses *Dialogues des Morts*, Fénelon y fait allusion. « Si vous aviez été mis, dit Parrhasius à Poussin, parmi les peintres italiens, vous seriez en meilleure compagnie, mais ces peintres, que Vasari nous vante tant, vous

1. Déjà, en 1679, Le Nôtre écrivait de Rome à Colbert que « le génie et le bon goust viennent de Dieu et qu'il est bien difficile de les donner aux hommes ». D'après les termes de la lettre du ministre à laquelle il répondait ainsi, c'était presque une attaque indirecte contre l'École de Rome. (*Corresp.*, t. I, p. 85.)

2. La Fontaine, lorsqu'il se brouille avec Lully, ne manque pas de l'appeler « Le Florentin ». « Le Florentin montre à la fin ce qu'il sait faire. »

auraient fait bien des querelles[1]. » Ou bien il suppose que Léonard de Vinci prend à partie Poussin, chez qui il trouve « autant de fautes sans doute que de coups de pinceau ». Celui-ci répond dignement et modestement, se donnant ainsi le beau rôle. C'est précisément ce que voulait Fénelon.

Il faut bien observer, d'ailleurs, lorsqu'il est question des doctrines puisées dans l'Italie ou l'antiquité, que la pratique ne se conforma jamais entièrement à la théorie. Les peintres cherchèrent plutôt dans les modèles qu'ils vantaient leurs mérites brillants que leurs principes austères. La galerie Farnèse, avec son luxe de décoration, fut leur véritable idéal. Ils s'inspirèrent de la beauté un peu sensuelle des tableaux du Corrège, de l'Albane, plus que de la beauté pure de Raphaël. Ils allèrent même jusqu'aux « faux-brillants » de Pierre de Cortone. Les statuaires célébraient le *Laocoon*, mais ils suivirent l'Algarde ou Bernin. Les architectes, si attachés à Vitruve, ne s'aperçurent pas que Palladio et Vignole eux-mêmes, et à plus forte raison Bernin, étaient les représentants d'un art qui s'éloignait de son prototype.

De la sorte, ce fut le « Baroque » italien, mais le Baroque resté semi-classique, qui passa chez nous.

1. *Dialogues des Morts*, Parrhasius et Poussin, Léonard de Vinci et Poussin. Les *Dialogues* ne furent publiés qu'en 1712, ils avaient été composés bien avant, pour l'éducation du duc de Bourgogne.

III. — La France et les Pays du Nord.

Toute doctrine d'autorité est à la fois affirmative et négative. La contre-partie du choix des maîtres qu'il faut suivre se trouve naturellement et logiquement dans la proscription des hommes et des œuvres qu'il faut écarter.

Les théoriciens du XVII[e] siècle s'attachèrent avant tout à la condamnation du gothique.

Philippe de Champaigne loue-t-il Raphaël, il s'écrie : « Certes avec grande justice il a porté le nom de l'ange Raphaël (qui signifie médecine de Dieu), puisqu'il a ouvert nos yeux et guéri nos esprits de la maladie de cette manière gothique et barbare qui, jusqu'à lui, avait régné plus de mille ans, depuis que les Beaux Arts s'étaient ensevelis sous les ruines de l'Empire romain[1] ». Blondel considère que l'architecture fut anéantie par les Barbares ou « se rouilla » ; il parle des « vilains marmousets », dont sont remplies les façades des églises gothiques. Gothique et laid sont dans le langage du temps des termes synonymes.

Chambray va bien plus loin encore : l'ordre gothique est pour lui « le singe de l'architecture[2] ». La Bruyère, en termes plus mesurés, se félicite de

1. Sur *La Vierge, l'Enfant Jésus*. Confér. du 2 mars 1669. — Fontaine, *Conf. inéd.*, p. 93. Il est intéressant de rapprocher ce passage d'un passage presque identique du Père Dan, décrivant un tableau de Rosso dans la galerie François I[er] à Fontainebleau (*Trésor des Merveilles de Fontainebleau*, 1642).

2. De Chambray, *Parallèle*, p. 38.

retrouver les ordres anciens dans nos monuments, après tant de siècles de barbarie[1].

De Piles lui-même écrit : « Tout ce qui n'a rien du goût antique s'appelle manière barbare ou manière gothique, laquelle ne se conduit par aucune règle, mais par un caprice bas et qui n'a rien de noble ». Félibien, presque seul et comme par hasard, a dit des choses plus justes, car il ne refuse pas aux architectes gothiques toute connaissance de l'art de bâtir. Il ajoute même un détail curieux ; « Il m'est tombé depuis peu entre les mains un vieux livre en parchemin d'un auteur françois, dont les caractères et le langage témoignent estre du douzième siècle. Il y a quantité de figures à la plume, qui font connoître que le goût de desseigner étoit alors aussi bon que celui de l'Italie l'étoit du temps de Cimabué. » Il invoque nos anciens vitraux pour démontrer que la peinture fut pratiquée de bonne heure en France[2].

L'opinion au sujet de la Renaissance française était fort hésitante. On reconnaissait bien que sous François Ier les arts avaient recommencé à fleurir, mais on y trouvait encore des restes de barbarie, une connaissance incomplète du génie antique et une observation insuffisante des règles.

Ainsi on reprochera à Scamozzi d'avoir écrit que, « hors l'Italie on ne faisait rien qui approchast

1. La Bruyère, *Caractères*, ch. I.

2. *Entretiens*, t. II, p. 192, 193. Ce livre en parchemin doit être l'*Album de Villard de Honnecourt*, qui appartenait à la famille Félibien (Bibl. Nat., mss fr., n° 19093, et Préf. de la reproduction photogr.).

de la bonne architecture, parce qu'on n'estudioit pas assez cest art en Espagne, en France et ès autres pays; ce qui pourrait faire juger que les voyages qu'il dit avoir faits ne s'estoient pas estendus au delà des monts, c'est-à-dire en France, puisque, n'ayant fait son livre qu'en 1625[1], il y avoit longtemps que le Primatice, Vignole, Serlio, Bullant, Philbert de Lorme et plusieurs autres avoient fait plusieurs ouvrages qui font assez voir l'étude que l'on faisoit en France de la bonne architecture, aussi bien qu'en Italie ».

Mais on trouvera chez de l'Orme encore du gothique, on constatera que ses dessins de maisons ne sont pas du « bon goût d'architecture[2] ». Car celle-ci « n'avoit pas eu le temps de se nettoyer pour ainsi dire de la rouille qu'elle avoit contractée sur terre », écrit Blondel en parlant du XVIe siècle. D'Aviler dit de même que les yeux étaient encore pleins des objets que le mauvais usage gothique avait introduits. Il oppose la manière de de l'Orme, de Bullant, « plus mesquine », à celle de Le Mercier et de Fr. Mansart[3]. Je n'ai guère rencontré que dans une conférence du sculpteur Regnaudin le nom de Jean Goujon avec une appréciation sans réserve de son génie. « Peut-on rien voir de plus beau que les figures de la Fontaine des Innocents! » Il y joignait les bas-

1. *Procès-verb. de l'Ac. d'archit.*, 5 oct. 1676. La date de 1625 est une erreur. Scamozzi est mort en 1616 et son livre a paru en 1615.
2. *Procès-verb. de l'Acad. d'arch.* (juillet-octobre 1677).
3. D'Aviler, *Cours d'arch.*, Préf., p. XXVI.

reliefs des écoinçons de la façade du Louvre et, ce qui était plus hardi, ceux du tombeau de François Ier, à Saint-Denis [1], qui sont de Bontemps.

Sauval a loué en termes heureux les *Cariatides* de la salle des antiques au Louvre. « La Salle des Suisses est ornée à un bout d'un petit portique chargé de quantités d'ornements et accompagné de quatre termes colossales cariatides... Les termes cariatides portent [12] pieds de haut... leurs coëfures et leurs cheveux viennent si bien à leur visage qu'il ne se peut pas mieux; leur front uni et mollement voûté, une gorge ronde et pleine, leurs yeux à fleur de tête, leurs sourcils bien rangés, leur nés aquilins, leur bouche étroite, leur menton et leurs joues rondes nous font bien voir que Goujon s'est efforcé de représenter une beauté parfaite; surtout il a ordonné et couché avec tant d'art et d'esprit tous les plis de leur draperie qu'ils nous laissent découvrir à travers, non seulement la petitesse et la rondeur de leur sein, mais encore l'embonpoint de leurs jambes et de leurs cuisses, et, de plus, ce rampant imperceptible le long duquel leur ventre monte et se glisse insensiblement jusqu'à leur poitrine [2]. »

On notera aussi que Perrault a reproduit les *Cariatides* de Goujon pour illustrer le passage de Vitruve sur l'emploi des cariatides dans l'antiquité [3].

1. Jouin, *Confér.*, p. 117-120. Confér. de 1673, arrangée par Caylus, il est vrai.

2. *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris*, 1724, t. I, p. 33.

3. *Les Dix livres d'architecture de Vitruve*, p. 4.

Pour trouver les maîtres acceptés, il faut arriver jusqu'à ceux de la premiere moitié du XVII[e] siècle; à vrai dire on n'y reconnaissait guère que Poussin. Mais de quelle vénération on l'entoura! Dès 1640, il est considéré comme un chef d'école; sa renommée grandit à mesure qu'on avance vers le temps de Louis XIV; elle s'augmente de son éloignement et de sa vieillesse qui, même avant sa mort en 1665, le font considérer à l'égal d'un ancêtre. L'Académie de peinture se met sous son patronage moral. Ses tableaux sont commentés comme ceux de Raphaël et avec les mêmes louanges. Cinq conférences sont consacrées à ses œuvres : *les Aveugles de Jéricho*, *Eliézer et Rébecca*, *le Déluge*, etc. On s'incline devant lui; on l'exalte, Le Brun donne le ton; Poussin devient le héraut du classicisme.

A peine rencontrera-t-on, mais plus tard, quelques notes discordantes, et ce sera presque uniquement chez de Piles [1], qui veut lui opposer Rubens. Né avec un beau et grand génie pour la peinture, il a étudié l'antique au point d'en comprendre toutes les beautés. Mais il a négligé la nature, de sorte que ses nus ont la rigidité de la pierre peinte et la dureté du marbre. Il choisit bien ses sujets, il est supérieur dans l'expression, admirable dans le paysage. Mais il compose trop en bas-relief et surtout il a méconnu les mérites de la couleur et le charme du clair-obscur. A vrai dire, « il n'en a jamais eu l'intelligence ». Pour de Piles c'est un

1. *Abrégé de la vie des peintres*, p. 477-479.

esprit mâle, noble, héroïque, chez qui manque non la beauté, mais la grâce.

Le mot de Louis XIV sur les « magots » de Teniers est toujours cité [1]. Prononcé ou non par lui, il exprime bien les idées des théoriciens les plus autorisés du temps, depuis Le Brun jusqu'à Félibien.

L'art flamand, après Rubens et Van Dyck (morts en 1640 et 1641), n'était plus que l'ombre de lui-même avec des artistes incolores, qui n'avaient rien à nous apprendre. Les peintres originaux, tels que Jordaens (1593-1678) et David Teniers le jeune (1610-1690), s'éloignaient trop du goût épuré ou timide des Français du XVII[e] siècle pour qu'il entrât en contact avec eux.

Mais la Hollande[2] était alors à l'apogée de sa puissance politique ou intellectuelle, car il ne faut pas oublier le grand mouvement de science, d'érudition, de philosophie, qui s'accomplit dans ses Universités.

C'est pourtant la peinture qui reste la gloire

1. On s'est emparé du mot, où l'on retrouve, dit-on, l'étroitesse de goût du Roi et de ses contemporains. Qu'on n'aille pas trop vite. Diderot, considéré comme si hardi, a écrit dans le *Voyage de Hollande* (peinture, sculpture, architecture) : « Quelque habiles qu'aient été les peintres hollandais, ils se sont rarement élevés à la pureté du goût et à la grandeur des idées et du caractère.... S'ils n'ont pas eu de sculpteurs (les Hollandais) c'est qu'ils ont manqué de goût. Cet art sévère ne s'est accommodé ni de leurs magots (voilà le mot), ni de leur imitation rigoureuse de toutes les natures. »

2. Nous employons le mot qui, dans l'usage, a fini par remplacer le terme officiel de Provinces-Unies.

toujours vivante de la nation. Rarement on a vu dans un si court espace de temps et dans un aussi petit pays un pareil concours d'artistes, tous si merveilleux exécutants qu'il est difficile de choisir entre eux, lorsqu'on a mis à part Rembrandt (1606-1669)[1]. Les plus connus à l'étranger aú xviie siècle (ce ne sont pas toujours ceux que nous goûtons le plus aujourd'hui) furent Jean Both d'Italie, les deux Van Ostade, Gérard Dou, Karel du Jardin, Paul Potter, Jacques Ruysdaël, Gaspard Netscher, entre les dates extrêmes de 1610 d'une part et de 1685 de l'autre. Cet art avait des parties profondément originales, d'autres qui l'étaient moins, car quelques-uns de ces peintres firent à l'italianisme sa part, Jean Both, par exemple, et Karel du Jardin (on sait que la colonie des peintres des Pays-Bas à Rome était fort nombreuse). Gérard de Lairesse fut dans la doctrine et dans ses œuvres plus académique que bien des artistes de France ou d'Italie. Quant à l'architecture et la sculpture, l'Hôtel de Ville d'Amsterdam, pour ne prendre qu'un exemple, et le *Jupiter*, la *Cybèle*, l'*Apollon* d'Arnold Quellin le vieux sont singulièrement affectés de classicisme.

Entre la France et la Hollande, il y avait peut-être un antagonisme plutôt politique et religieux qu'intellectuel.

Aussi il vint encore en France beaucoup d'artistes flamands ou hollandais, au temps de

1. Voir la liste chronologique à la fin du volume.

Louis XIV. Il est souvent question de groupements formés par eux. La plupart logeaient sur la rive gauche, aux environs de Saint-Germain-des-Prés[1], dans une pension qu'on appelait « la Chasse ». Quelques-uns de ces étrangers arrivaient à Paris ne sachant pas ou sachant à peine le français. Le fils de Wleugels raconte que son père erra dans les rues au hasard et qu'il arrêtait les passants en leur criant : Van Mol! Van Mol! seul nom qu'il put prononcer (c'était celui du peintre pour qui il avait une lettre de recommandation)[2]. Ils entraient au service d'artistes établis. S'ils avaient quelque valeur, les commandes venaient assez vite : l'Académie même leur était hospitalière.

Parmi les artistes de quelque réputation, on rencontre les noms plus ou moins francisés de Van Mol, Nicasius Bernaërts, Flemaël, de Mathieu et Nicolas de Plattemontagne (Van Plattenberg), de Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne, de Genoëls, peintres ou graveurs; de Gaspard et Balthazar Marsy, de Martin Desjardins (Van den Bogaërt), de Van Clève, sculpteurs, etc. On pourrait ajouter les nombreux ouvriers d'art des Gobelins, parmi lesquels les tapissiers étaient plutôt flamands.

Que pensait-on de l'art hollandais? Rembrandt fut peu ou mal compris, étant trop original, mais

1. Les nations flamande, allemande, suisse et autres y avaient formé une confrérie (fondée en 1626, et fixée à Saint-Germain-des-Prés en 1630) où figuraient des artistes. (*Nouv. arch. de l'art fr.*, 1877, p. 156-163.)

2. *Mém. inéd.*, t. I, p. 356.

les amateurs recherchaient les tableaux des petits maîtres anecdotiers, de ceux qui représentaient la vie élégante et mondaine des riches Hollandais, ou bien les toiles des paysagistes[1]. Le Grand Condé commanda des tableaux en Flandre; il fit faire son portrait par David Teniers, par Juste d'Egmont; il acheta un Bega, un Gérard Dou, en 1678; il fit travailler Levinus Cruyl de Gand, en 1679-1680[2]. Gaspard Netscher fit le portrait de quelques belles dames de la Cour[3].

On ne pouvait nier la grandeur de Rubens : on se contenta pendant longtemps de le laisser de côté. Pourtant on voit, dans une séance de l'Académie[4], Philippe de Champaigne (Flamand, il est vrai) professer pour lui une grande admiration. L'opinion générale était celle de Félibien[5] : « On ne peut pas disconvenir que Rubens n'ait beaucoup manqué dans ce qui regarde la beauté des corps et souvent même dans la partie du dessein. Son génie ne lui permettait point de réformer ce qu'il avait une fois produit. Ainsi, emporté par la rapidité de son naturel vif et impétueux, il ne pensait pas à donner à ses figures ni de beaux airs de tête ni de

1. Voir à la chalcographie du Louvre les n[os] 449-609 (surtout Genoëls et Van der Meulen).

2. Macon, *Les Arts dans la Maison de Condé*, 1903, p. 1-13.

3. D'autres artistes des Pays-Bas vinrent chez nous en passant, pour y achever leur éducation ou pour y travailler momentanément : Eglon Van der Neer, G. Netscher, J.-F. Voët, etc. Le nombre en est moins grand dans la seconde moitié du siècle que dans la première.

4. Fontaine, *Conf. inéd.*, p. 105.

5. Félibien, *Entretiens*, t. III, p. 281. Il cite, non sans quelques éloges, Roger van der Weyden, t. II, p. 231.

la grâce dans les contours, qui se trouvent souvent altérés par sa manière peu étudiée. »

Mais il allait être le héros autour duquel se livrerait la lutte passionnée entre les coloristes et les dessinateurs : les Rubénistes et les Poussinistes.

Parmi les Allemands, Dürer est très connu, à cause peut-être de son traité sur les *Proportions du corps humain*. Félibien lui accorde un « beau naturel pour la peinture », des qualités d'observateur et de dessinateur, mais il lui reproche d'avoir manqué de noblesse, d'avoir ignoré la science des draperies et même de la perspective aérienne. Quant à son *Traité des proportions*, le défaut en est que les mesures sont prises sur la nature, mais non pas sur la belle nature. Holbein est apprécié, mais en passant, et toujours avec le regret qu'il n'ait pas vu l'Italie.

Où placer les Espagnols? Ils ne sont nulle part dans notre art français du temps de Louis XIV et sur eux on ne sait alors presque rien[1].

« Cléante et Velasque, dit Félibien[2], étaient

1. Rien pour l'art. Pour la littérature, au contraire, on était très informé. Pendant tout le XVIIe siècle aussi bien qu'au siècle suivant, la fortune du *Don Quichotte*, pour ne prendre qu'un exemple, fut grande chez nous. On le traduisit, on en tira des comédies, dont une fut jouée chez Molière.

2. *Entretiens*, t. IV, p. 118. Aucun tableau de Velasquez n'est signalé dans l'Inventaire de Bailly en 1709. Engerand (*Inventaire des tableaux du Roy*, 1899) pensait que le paysage de « Cléante » pourrait être un *Buisson ardent*, que Bailly mettait sous le nom de Coléandre (Collantes?). On l'attribua plus tard à Domenico Feti. On revient aujourd'hui à Collantes. (Louvre, *École espagnole*, n° 533.)

deux peintres espagnols contemporains du Cortone. Il y a dans le cabinet du Roi un paysage accompagné de figures, de Cléante, et dans les appartements bas du Louvre plusieurs portraits de la Maison d'Autriche, peints par Velasque. — Que trouvez-vous, dit Pymandre, d'excellent dans les ouvrages de ces deux inconnus? Car je ne me souviens pas d'en avoir ouï parler. Aussi n'est-il guère sorti de grands peintres de leur pays. » Pour Félibien, ces artistes ont tout juste les qualités qu'on observe dans les peintres secondaires; il leur manque surtout le « bel air » des tableaux italiens.

CHAPITRE III

LES THÉORIES DANS LA PEINTURE ET LA SCULPTURE [1]

Dans les tables où Testelin résuma, au nom de l'Académie, les préceptes de l'art du peintre et du sculpteur, on voit figurer : le trait ou dessin, l'expression générale et particulière, les proportions, le clair et l'obscur, l'ordonnance, la couleur. La liste n'est pas tout à fait complète et elle ne se présente pas dans l'ordre logique. Pour avoir l'en-

1. Voir les ouvrages généraux cités ci-dessus, p. 96, et FRÉART DE CHAMBRAY, *Idée de la perfection de la peinture*, 1662 (voir ci-dessus, p. 96). *Caroli Alfonsi Du Fresnoy pictoris de Arte graphicâ liber*, 1667. *L'Art de peinture de C. A. Du Fresnoy, traduit en français avec des notes et des remarques nécessaires et très amples* (par ROGER DE PILES), 1668 (voir P. VITRY, *De Alfonsi Dufresnoy poemate...*, 1901). — FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666. — DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait*, 1699. — *Conversations sur la connaissance de la peinture*, 1676 (voir ci-dessus, p. 97). — GÉRARD DE LAIRESSE, *Le Grand Livre des peintres ou l'art de la peinture considérée dans toutes ses parties et démontrée par principes* (traduit du hollandais, 2 vol., 1787). La première édition hollandaise est du commencement du XVIII[e] siècle.

semble des doctrines et des préoccupations du temps, il faut s'adresser aux auteurs ou à l'Académie elle-même.

Fréart de Chambray, d'après Junius, classait ainsi les éléments constitutifs de la peinture[1] : « L'Invention ou le Génie d'historier et de concevoir une belle idée sur le sujet qu'on veut peindre; la proportion ou la symétrie et correspondance du tout avec ses parties, qui s'enseigne surtout par la géométrie, source et guide de tous les arts; la couleur (qui est surtout pour lui la science des ombres et des lumières et « en quelque sorte une branche de la perspective »); l'expression, partie excellente par-dessus les autres, par où le peintre se révèle lui-même dans ses idées morales, dans ses sentiments; la position régulière des figures », c'est-à-dire à proprement parler la perspective. Il ajoute plus loin le costume, entendant surtout par ce mot l'exactitude historique.

Dans son poème sur la peinture, du Fresnoy indiquait comme fondamentales : la conception d'un sujet, le dessin, la couleur[2]. Ce sont les parties énumérées par Junius et Chambray, mais simplifiées et synthétisées. Ces divisions furent admises par tous les théoriciens et les artistes. L'Académie de peinture, lorsqu'elle eut pour la première fois à juger le concours du grand-prix,

1. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture*, p. 11, 33. — Fontaine, *Les Doctrines d'art*, p. 22-33.

2. Voici le titre complet de l'ouvrage en latin : *De arte graphica liber, sive Diathesis, Graphidos et Chromatices, trium picturæ partium antiquorum ideæ artificum, nova restitutio.*

établissait ainsi sa jurisprudence : « Il est à observer qu'on doit considérer... 1° l'ordonnance ou disposition du sujet; 2° l'expression sur le sujet général et sur chaque figure en particulier; 3° la perspective à l'égard du plan, des figures et de la lumière; 4° le dessein et la proportion de toutes les parties du sujet bien déterminé; 5° la distribution des couleurs ». Elle ne parlait pas du sujet, puisqu'elle le donnait elle-même[1].

L'ordre des choses est intentionnel et constitue déjà une hiérarchie.

Au XVIIe siècle, plus encore qu'à d'autres époques, il est naturel qu'on commence par le sujet, car il détermine à lui seul une partie de la valeur de l'œuvre; le reste ne vient qu'ensuite. En effet, tous les sujets ne sont pas également dignes de la peinture, quelques-uns en sont presque indignes. Le premier rang appartient à l'histoire, et personne n'ignore que par ces mots on entendait seulement l'histoire ancienne sacrée ou profane, la mythologie, l'allégorie (celle-ci puisant tous ses éléments dans l'antiquité). L'histoire profane s'arrêtait à la chute de l'empire romain, l'histoire sacrée embrassait la Bible, l'Évangile et la représentation de certaines scènes religieuses traditionnelles. Les peintres d'histoire formaient une sorte de classe supérieure.

Le portrait était trop à la mode, il avait compté de trop illustres représentants, il était trop souvent

1. *Procès-verbaux*, t. I, p. 266.

appelé à représenter des grands seigneurs, des princes, des rois, pour ne pas être accepté, mais à un rang déjà inférieur, comme un genre qui ne mettait pas en action toutes les qualités qui font l'artiste.

Le paysage rentrait dans la classe des tableaux d'histoire, à la condition d'être composé, c'est-à-dire de représenter une nature arrangée, ordonnée, et surtout de servir de cadre à une scène antique. Poussin venait d'en fixer le style et de lui donner ses lettres de noblesse. Le paysage simple, la nature morte, les scènes de la vie courante, sans être proscrits, n'étaient pour ainsi dire pas classés.

Pour Félibien[1], la reproduction d'un objet par le dessin et la couleur n'est qu'un « travail mécanique ». Le peintre de paysage est au-dessus du peintre de fleurs ou de fruits; le peintre de la nature vivante au-dessus du peintre de nature morte; le peintre de portrait de beaucoup supérieur aux précédents. « Mais pour prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants, il faut traiter l'histoire et la fable; il faut représenter de grandes actions, comme les historiens, ou des sujets agréables, comme les poètes; et, montant plus haut encore, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes et les mystères les plus relevés. »

Il est vrai que l'extraordinaire développement

1. Félibien. Cité dans Fontaine, *Quid senserit Carolus Le Brun de arte sua*, p. 42, n. 1.

de la personnalité royale et le souci constant de Louis XIV de faire « éclater sa gloire » donnèrent à l'histoire du temps une place qu'elle n'avait jamais eue dans le grand art. Le Brun trouvera la conciliation dans l'allégorie, comme l'observait Félibien; pourtant lui-même et son collaborateur Van der Meulen peignirent plus d'une fois les exploits du Roi, sans « le secours de la fable ».

La statuaire se présentait sous l'espèce réaliste du portrait ou sous l'espèce classique : religieuse, mythologique, héroïque.

La matière noble étant choisie, il faut interpréter le sujet. Et tout d'abord, puisqu'il est ordinairement pris dans l'histoire, quelle part y fera-t-on à celle-ci? Grand débat, où se mêlèrent des questions d'esthétique et peut-être, dans certains cas, des préoccupations religieuses.

La plupart des artistes semblent très préoccupés de se conformer aux récits des historiens, suivant en cela le procédé des poètes du temps, Racine ou Corneille. « Mes personnages, écrit le premier, à propos d'*Andromaque*, sont si fameux... qu'on verra bien que je les ai rendus tels que les anciens poètes nous les ont donnés. » « Excepté quelques événements, que j'ai un peu rapprochés par le droit que donne la poésie, tout le monde reconnaîtra que j'ai suivi l'histoire avec beaucoup de fidélité. En effet, il n'y a guère d'actions éclatantes dans la vie de Mithridate qui n'aient trouvé place dans ma tragédie. » « La seule chose qui pourrait n'être pas aussi connue que le reste, c'est le dessein



DESJARDINS. HERCULE COURONNÉ PAR LA GLOIRE.
(*Phot. Bulloz.*)



BLANCHARD (GABR.). LOUIS XIV DONNÉ A LA FRANCE.
(*Phot. Hachette.*)



que je lui fais prendre de passer en Italie. » Mais, fait observer Racine, « Florus, Plutarque et Dion Cassius nomment les pays par où il devait passer. Appien entre plus dans le détail[1] ».

L'embarras des artistes à concilier l'art avec l'histoire, dont ils ont le respect presque superstitieux, est souvent amusant. On examinait un jour, à l'Académie, le tableau de Poussin : *Les Israélites recueillant la manne dans le désert.* On observerait sans doute aujourd'hui que ce désert n'est pas un désert, qu'il n'a rien de sinaïtique, que ces Israëlites ne sont pas des Israëlites. Les artistes de l'Académie ne s'attachèrent qu'aux mots du texte biblique. Un membre fit observer que Poussin n'avait pas suivi exactement l'histoire, puisqu'il avait fait tomber la manne de jour et non pas de nuit, et qu'il avait représenté les Hébreux encore en proie à la famine (allusion aux physionomies hâves des personnages et à la mère épuisée que sa fille nourrit de son lait). Or « le peuple avait déjà été secouru dans le désert par les cailles, qui avaient été suffisantes pour apaiser la première faim ». Le Brun répondit par des raisons petites et du même acabit que les objections. Oui, les Hébreux avaient déjà reçu des cailles; mais tout juste la veille de la chute de la manne, ils n'avaient donc pu encore reprendre une santé parfaite (!). Il ajouta que le peintre ne pouvait exposer, ainsi que le fait l'historien, des états successifs, d'où la

1. Préface de *Mithridate*. Voir aussi la seconde préface d'*Alexandre*.

nécessité pour lui de grouper autour du *moment* qu'il choisit des incidents antérieurs. C'était un argument d'un autre ordre et meilleur[1].

Quelquefois cette prétendue préoccupation de la vérité historique va jusqu'à la puérilité. Gérard de Lairesse se demande si l'on ne peut pas donner un costume aux Babyloniens, quoique la Bible n'en parle point; si l'on ne pourra pas donner une suite à un roi, lorsque le texte dit simplement qu'il quitta son palais. Par contre, de Piles blâme Raphaël et Poussin de n'avoir pas chaussé les Apôtres, puisque le Christ parle de leurs souliers, ni saint Pierre, puisque, sur le conseil de l'Ange, il attacha les siens au moment de sa délivrance[2].

Mais cette fidélité au texte n'a aucun rapport avec le sentiment historique. Elle n'est jamais la résurrection du passé. Elle prend la lettre et laisse l'esprit. On appliquera à l'art comme à la littérature ce que dit Saint-Évremond à propos de l'*Alexandre*[3] : « A parler sérieusement, je ne connais ici d'Alexandre que le seul nom; son génie, son humeur, ses qualités ne m'apparaissent en aucun endroit... Je m'imaginais en Porus une grandeur d'âme qui nous fût étrangère. Le héros des Indes devait avoir un caractère différent de celui des nôtres. Un autre ciel, pour ainsi parler, un autre soleil, une autre terre y produisent d'autres ani-

1. Jouin, *Conférences*, p. 62, 63.

2. Gérard de Lairesse, *Le Grand Livre...*, p. 168, 169. — De Piles, *Abrégé de la Vie des peintres*, p. 62.

3. Saint-Évremond, *Sur la tragédie de Racine intitulée Alexandre le Grand*, dans *Œuvres mêlées*, Ed. Ch. Giraud, 1865, t. II, p. 298.

maux et d'autres fruits, les hommes y paraissent tout autres. Porus cependant... est ici purement français. »

Comme la plupart des sujets historiques étaient choisis dans la Bible ou dans l'Evangile, la question de fidélité dans l'interprétation du récit se compliquait souvent de préoccupations pieuses. Philippe de Champaigne proteste contre les erreurs commises dans la représentation des scènes de l'histoire religieuse[1]; il le fait en recourant aux textes. Il indique que le sujet d'un tableau de Raphaël (*L'Enfant Jésus, la Vierge, Sainte Elisabeth et Sainte Anne*) est apocryphe, et cite à ce propos l'Évangile, les Pères et Baronius. Il regrette que l'on commette toujours les mêmes fautes dans la *Circoncision du Christ*, où l'on fait figurer la Vierge, alors que la circoncision devait être opérée dans les huit jours de la naissance et que les femmes ne pouvaient sortir que quarante jours après leurs couches[2].

Sans doute, il y avait là quelque chose de l'esprit des jansénistes, avec qui Philippe de Champaigne et son neveu vivaient en des rapports très intimes[3]. En effet, pour les solitaires de Port-Royal, le but de l'art, sa seule excuse, dirait-on volontiers, était l'édification des fidèles.

1. « Mais surtout dans ce qui regarde les miracles de notre religion et les miracles de Jésus-Christ, il (le peintre) doit conserver toute la fidélité possible... il ne doit rien ajouter ni diminuer à ce que l'Écriture nous oblige de croire. »

2. *Confér. inéd.*, p. 95, 96.

3. Voir Fontaine, *L'Esthétique janséniste* (*Revue de l'Art*, 1908, II, 141). — Gazier, *L'Art*, t. II, 1891, p. 113-121.

Le même sentiment faisait que les jansénistes tendaient à la pure idéalisation dans la représentation des scènes où le dogme était engagé. Ils ne voulaient pas qu'on peignît l'Enfant Jésus ou le petit Saint Jean avec la naïveté de leur âge, puisqu'ils eurent « le jugement et la raison parfaite devant la naissance »; le Christ accablé sous le poids de sa croix, puisqu'il est mort volontairement, en Dieu plus qu'en homme[1]. Serait-ce là une sorte d'instinct qui, ramenant les solitaires de Port-Royal à l'abstraction dans la foi, les ramenait en même temps à l'art *idéal* du XIIIe siècle? Simple coïncidence d'idées, mais assez significative.

Ordinairement ils suivaient les théories classiques du temps, en leur donnant, par la tournure même de leur esprit, une forme encore plus dogmatique et rigide, lorsque, par exemple, ils demandaient qu'on peignît les personnages de la Cène couchés à la manière antique, non pas assis; mais où avaient-ils vu qu'en Judée on mangeât dans cette posture? Observation en tout cas d'ordre purement archéologique et qui n'avait rien à voir avec le respect pour la Bible ou l'Évangile.

Pour les artistes le problème se débattit surtout entre l'histoire et la « convenance », entre le sentiment du pittoresque et celui de l'expression.

1. Fontaine, *L'Esthétique janséniste*, p. 152, 153. Il cite (p. 141) les tableaux ou les gravures de J.-B. de Champaigne, de Nicolas de Plattemontagne, et plus tard du protestant Bernard Picart (en 1720), qui se conformèrent à l'observation des jansénistes. Mais le peintre Verdier fait la même chose dans une *Cène* (Musée de Caen, n° 194).

Le fait le plus significatif et le plus souvent cité est la « querelle » qui s'éleva à propos du tableau *d'Eliézer et Rébecca*, de Poussin. Nous l'avons résumée à propos de Le Brun.

On voit aussi se produire des scrupules d'ordre moral ou de dignité. Jean-Baptiste de Champaigne, étudiant le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs*, observait que l'habillement est « un peu bien fort à la mode du temps que vivait le Titien, ce qui se connaît tant par la forme que par une grosseur qui se voit au bas de la ceinture des chausses, ce qui n'est pas une mode, au regard de ce temps, fort honnête. Je ne sais si au temps de Titien elle pouvait avoir de la convenance aux vêtements d'une histoire de la conséquence de celle-ci[1]. »

A propos du même sujet, Nocret reproche à Paul Véronèse d'avoir groupé autour du Christ des portraits de personnages du XVIe siècle et le sien même. Après tout, l'observation ne manquait pas de justesse; au XVIIe siècle plus particulièrement, elle était de celles sur lesquelles les artistes ne transigeaient guère. La preuve s'en trouve dans le mal que se donnèrent certains académiciens pour chercher à Véronèse une excuse : ils imaginèrent que peut-être « une famille aussi nombreuse se serait rencontrée dans l'endroit où ces disciples furent prendre leur repas, laquelle voyant quelque chose d'extraordinaire dans le Christ, lorsqu'il entra avec ses deux disciples, demeura là pour le

1. *Conf. inéd.*, p. 131.

considérer ». L'Académie, écrit Félibien, « ne s'arrêta pas à cette charitable excuse[1] ». Elle eut grandement raison; raison aussi de dire qu'elle observait surtout dans l'ouvrage les parties dignes d'être imitées, si toutes ne l'étaient point.

Au fond, la discussion portait sur le réalisme opposé à l'idéalisme, et sur le pittoresque opposé à l'abstraction psychologique, ou mieux encore sur la dignité de l'art religieux. On trouve, en dehors des discussions académiques, des témoignages nombreux de cette préoccupation. « Voici une autre (absurdité) moins pardonnable que j'ai remarquée dans un tableau du plus grand maistre des Tramontains, Albert Dürer, où, ayant peint la *Nativité*, il fait aussi le bon Saint Joseph priant à genoux, tenant un chapelet en sa main, qui est véritablement une ineptie tout à fait gothique. On en trouve encore quelques autres dans des estampes, d'une idée plus basse et, s'il faut le dire, plus impertinente, comme celle d'avoir attaché un singe (le plus ridicule et peut-être le plus sale et le plus vicieux animal de la nature) auprès de la Vierge, laquelle tient son petit enfant entre ses bras : qui est, à mon gré, la plus sotte et la plus extravagante vision qui puisse naître dans la fantaisie d'un peintre sur ce sujet[2]. »

La composition, qui est en réalité la représentation synthétique de la pensée dominante du

1. Jouin, *Confér.*, p. 41 et suiv., p. 47.
2. Cité dans Courajod, *Leçons*, t. III, p. 370, 371.

tableau et l'expression générale du sujet, a pour complément « l'expression particulière », l' « expression des passions ». Partie considérable de l'art et pour quelques-uns partie essentielle avec la composition. Le peintre doit savoir exprimer non seulement les passions qui agitent les personnages principaux de son œuvre, mais encore celles dont sont animés les personnages secondaires, les spectateurs du drame, le terme de passions se confondant avec celui de sentiments.

On discuta beaucoup sur les passions mêmes, avant de s'occuper du moyen de les exprimer. Le Brun fit sur ce point ou projeta deux conférences, où il subtilisa beaucoup [1]. L'Académie accepta une partie de ses idées et en tira une doctrine d'ensemble qui, sauf l'appareil scientifique dont on l'entourait, procédait de tous les artistes classiques, nous l'avons dit.

Lorsque Van Obstal fit une conférence sur le *Laocoon*, après avoir montré la beauté plastique des différentes figures du groupe, il insista sur l'expression douloureuse du père, digne surtout d'admiration, suivant lui. Il exposa que celui-ci ayant été surpris avec ses enfants, sans avoir eu le temps de s'enfuir ni la force de se défendre, avait été saisi à la fois d'horreur, de crainte, de douleur, de désespoir; que l'art du sculpteur avait consisté à représenter ces sentiments : par les mouvements des bras et des jambes, qui marquent

1. Ci-dessus, p. 34-37.

l'effort pour se défendre ; par la contraction des muscles du nez, de la bouche, des sourcils, qui marquent l'horreur ; par l'inclinaison de la tête sur les épaules, qui marque la douleur et l'appel à l'assistance divine[1].

L'esprit de l'Académie, si curieusement mêlé d'observations techniques précises et justes et de théories devenues des formules, se retrouve de façon bien saisissable dans quelques-uns de ses jugements sur les œuvres des jeunes artistes qu'elle dirigeait. Ainsi, en 1693, à propos d'un tableau envoyé par un pensionnaire de l'École de Rome, elle s'exprimait ainsi : « Il n'est pas mal coloré. Le dessein en est fort débile... Ce peintre ne comprend rien de l'espace. Il y a dans ce tableau un palmier qui ressemble à un panache que l'on met sur la tête d'un mulet... La décoration n'est pas observée, car l'on ne met jamais un Fleuve en pied que quand il court après Aréthuse[2]... L'on voit par ce tableau que le peintre néglige les anciens, trouvant apparemment trop de peine à les imiter, et qu'il n'imite que les peintres vivant actuellement dans Rome. Il est certain qu'il s'écartera toujours du bien et de la perfection s'il n'imite les anciens. »

La Teulière cherche à défendre Sarrabat[3], il regrette que l'Académie n'ait pas « marqué en par-

1. Conférence du 2 juillet 1677. Jouin, *Confér.*, p. 23-25.
2. Observ. de l'Acad. envoyées par le surintendant au directeur de Rome, le 27 décembre 1693 (*Corresp.*, t. 1, p. 435, 436).
3. *La Teulière à Villacerf*, 26 janvier 1694, *Corr.* t. 1, p. 449.

ticulier les endroits où le dessein paraît débile »... Il ajoute spirituellement : « L'attitude du Fleuve, par exemple, que l'on condamne, ne me paraît pas condamnable, en ce sens qu'elle est conforme à l'idée de l'original dont le sieur Sarabat a pris son sujet. L'on n'a qu'à prendre la peine de le voir dans les *Métamorphoses d'Ovide*; l'on y trouvera qu'Io suit son père et ses sœurs, que le père luy donne de l'herbe dans sa main, qu'il luy manie les cornes, qu'il l'embrasse même étroitement après l'avoir reconnue. Tout cela prouve qu'il est permis à d'autres Fleuves qu'Alphée de se tenir debout, et sans doute qu'un Fleuve qui agit doit être différent d'un Fleuve qui se repose. »

En face de ces préoccupations un peu mesquines, de ce souci de l'histoire qui n'est pas l'histoire, Gérard de Lairesse avait le droit d'écrire[1] : « Il ne faut pas s'étonner de ce que, parmi un grand nombre de peintres qui d'ailleurs ont du talent et un beau faire, il y en ait si peu qui se distinguent dans l'Histoire et moins encore qui sachent bien traiter les sujets de la Fable, vu qu'ils ne sont point animés de l'amour et du zèle nécessaires pour examiner mûrement le sujet qu'ils veulent traiter. La lecture des bons livres leur est pénible, et ils regardent même toute instruction à cet égard comme inutile; d'autant plus, disent-ils, que les *Métamorphoses d'Ovide* ont été représentées tant de fois qu'il est facile d'en reconnaître les figures par leurs attributs. »

1. GÉRARD DE LAIRESSE, *Le Grand Livre...*, p. 222-223.

Pour les théoriciens les plus autorisés et les plus écoutés le dessin est la partie fondamentale de l'art, comme il en est l'origine même. Car, si la peinture, la sculpture et même l'architecture se distinguent de la littérature, c'est qu'elles donnent une forme palpable ou sensible à la vision ou à la conception intellectuelle. Or cette forme, c'est le dessin avant tout qui la réalise. Aussi est-il à la base de tout enseignement; le dessin et les sciences qui s'y rattachent : la géométrie sans laquelle il n'y a pas de science des lignes, la perspective, sans laquelle il n'y a pas d'ordonnance; l'anatomie, sans laquelle il n'y a pas d'observation juste du corps humain.

A tout artiste donc s'impose la correction du dessin, c'est-à-dire l'habileté de la main à rendre les formes, soit dans leur contour, soit dans leur modelé. On n'y parvient que par une pratique persévérante, par une étude incessante. Sur ce point la minutie n'est que de la conscience; les plus grands artistes ne sont devenus tels que par le souci de l'exactitude jusque dans les détails.

Félibien louera les Carrache et le Guide de leur soin méticuleux à analyser les formes les plus délicates de certaines parties du visage : « Ces parties, quoique petites chacune à part, ne laissent pas d'être difficiles à représenter. L'œil, qui tient si peu d'espace dans le visage, est si mal aisé à représenter que le Guide disait autrefois à l'un de ses amis, qu'encore qu'il en eût dessiné des millions (*sic*), il était néanmoins obligé d'avouer

qu'il ne savait pas encore les faire parfaitement... Croiriez-vous que l'oreille fût une chose si difficile à représenter qu'Augustin Carrache la considérait comme une des parties du corps la plus difficile? C'est à cause de cela qu'il avait bien voulu se donner la peine d'en modeler une de relief, plus grande que nature, pour en faire son étude et la pouvoir dessiner de toutes sortes de vues, et ce fut d'après son modèle qu'on en fit une de plâtre qu'on nommait l'*orecchione d'Agostino*[1]. »

Tels sont les principes qui ont duré autant que l'art classique et dirigé pendant si longtemps l'enseignement des ateliers. Il n'est guère un artiste du XVIIe, du XVIIIe siècle ou même du XIXe, qui n'ait dans ses croquis des modèles de nez, d'œil, de bouche, de main, etc.

Les plus grands maîtres n'échappent pas à la critique, lorsqu'il est question de la correction du dessin. Ainsi, dans une conférence sur la *Vierge au lapin* de Titien, on lit : « Une des jambes de l'Enfant Jésus, paroissant étendue et sans raccourcissement, laisse voir tout le dessous du pied. Un particulier, dont l'Académie appuya les observations, dit aussi que le raccourcissement des deux jambes de la Vierge n'est pas naturel. La jambe droite, mise mal à propos et avec contrainte contre la roue de sainte Catherine, ne peut trouver de place et fait un raccourci extrêmement rude. La gauche est dessinée si négligemment que le

1. Félibien, *Entretiens*, t. III, p. 295.

peintre s'est avisé lui-même de mettre un panier de fruits qui en cache une partie[1]. »

Même Raphaël n'est pas épargné. Philippe de Champaigne signale dans le tableau de la *Sainte Famille*[2] la figure de l'Enfant Jésus, « hors de sa place », le pied de la Vierge disproportionné dans sa petitesse. Il est vrai qu'il attribue ces défauts à Jules Romain qui, « par malice » et pour diminuer la gloire de son maître, les aurait introduits dans le tableau qu'il peignait sur ses dessins.

Sachons donc bien l'anatomie! « Il est très nécessaire à ceux qui veulent se rendre habiles aux arts de la sculpture et de la peinture, dit Anguier, de bien connaître les mouvements et les repos du corps humain, d'autant que ceux qui ont ignoré cette étude n'ont jamais été que des copistes mal entendus dans leurs ouvrages. » Il ajoutait un peu plus loin : « Il est difficile à une personne de bien parler d'un sujet qu'elle ne connaît point ou ne connaît que fort peu : aussi est-il difficile de bien imiter le dehors à qui ne connaît le dedans, puisque ce sont les parties du dedans qui donnent la forme au dehors[3] ». Il fit sur ce sujet quatre conférences, au cours de l'année 1672. L'une d'elles, il est vrai, fut baroque. Il compara le corps humain à une forteresse, le cerveau au gouver-

1. L. Boulogne sur *La Vierge au lapin* (Louvre, 459). Jouin, *Conférences*, p. 210.

2. Philippe de Champaigne ou Jean-Baptiste. Fontaine, *Conf. inéd.*, p. 91.

3. Conférence du 6 août 1672. Fontaine, *Conf. inéd.*, p. 178 et suiv.

neur, les nerfs à des officiers, le nez, la bouche, à des portes et fenêtres, etc.

Une autre fut plus raisonnable; il étudia les os, les cartilages, les nerfs, les muscles : muscles de la tête, du cou, du bras, du dos. « Le bras prend son mouvement par huit muscles; deux lèvent en haut : le deltoïde et le soupraspineux. Le deltoïde prend naissance à la moitié de la clavicule et à l'épine de l'omoplate et de l'acromion, lequel s'attache par un fort tendon au milieu du bras; l'autre sort de la cavité qui est au-dessus de la clavicule de l'épine de l'omoplate, s'attache au col du bras... Le poignet se meut de tous les côtés et en rondeur; les muscles fléchisseurs sont deux, tous deux internes; l'un prend son origine à l'apophise interne du bras, est tendu sur l'os du coude, s'insère au quatrième os du carpe; l'autre, supérieur, issu de la même apophise, se termine aux premiers os du métacarpe[1]... »

L'anatomie, d'ailleurs, n'était pour lui qu'une science auxiliaire; en quoi il n'avait pas tort. Seulement il voulait qu'elle se complétât, non de l'étude de l'être vivant, mais de celle des modèles laissés par les maîtres anciens ou modernes.

Nous sommes ainsi ramenés à la théorie de la « belle nature », qui rassemble en elle tous les traits que nous venons d'analyser.

Lorsque Van Obstal entreprit de « montrer l'excellence » du *Laocoon*, il la trouva d'abord dans

1. *Confér. inéd.*, p. 187-189.

l'art du sculpteur à dessiner les bras nerveux, les jambes fermes et musclées, la chair, « toutes les parties marquées distinctement et avec tendresse ». Voilà des observations de sculpteur, exprimées dans un langage où l'on sent l'impression naïve en face de l'œuvre.

Observations du même genre sur les membres, qui sont bien ceux d'un homme avancé en âge, en qui la nature ne conserve plus la fraîcheur qui convient aux jeunes gens. « Cette statue est plutôt un corps animé qu'une figure de marbre. » Mais la nature y est la belle nature, et voilà pourquoi l'œuvre doit constituer la véritable étude des peintres et des sculpteurs. En outre, ces « belles antiques » ont l'avantage d'offrir des expressions qu'on ne saurait trouver sur le naturel.

Le plus simple paraissait donc de se fier aux anciens. On les voyait partout, nous l'avons dit. La proportion du dernier aveugle, dans le tableau du *Christ guérissant les aveugles*, « semble avoir été prise sur cette belle statue antique du Gladiateur blessé, que l'on voit à Rome dans le palais Farnèse ». Dans l'autre aveugle, Bourdon voyait quelque chose des mesures de l'Apollon antique, avec un peu de grossissement des membres; dans la femme qui se retourne, quelque ressemblance de la Vénus de Médicis. Le Brun, de même, étudiant *Les Israélites recueillant la manne*, juge que Poussin a tiré des antiques la proportion de toutes les figures; en cela consiste surtout l'excellence de l'œuvre.

Il est probable que nous ne possédons plus aujourd'hui des yeux aussi pénétrants ou aussi exercés : même guidés par Bourdon et Le Brun, nous avons bien de la peine à retrouver dans le *Christ et les aveugles* l'Apollon du Belvédère ou la Vénus de Médicis, ou dans les *Israélites recueillant la manne*, le Laocoon et le Sénèque. Ils les trouvaient sans doute à force de les chercher.

Sébastien Bourdon érigeait son expérience en méthode pédagogique. Il « voulait que, pour éviter de tomber dans le mesquin et ne point contracter la manière de l'atelier qu'on fréquente, on se familiarisât de bonne heure avec les antiques, qu'on les dessinât partie par partie et ensuite dans leur totalité, et qu'on s'en fît une telle habitude qu'on pût, quand on le voudrait, les dessiner même de mémoire[1] ».

Il ne se contentait pas à ce prix; il faisait intervenir la mathématique dans l'art. Il avait établi un certain nombre de proportions déterminées pour chaque figure et les parties de chaque figure, afin de permettre à l'élève de reproduire « avec la plus scrupuleuse exactitude ce qu'il avait sous les yeux ». Il avait encore imaginé qu'après avoir dessiné sur le modèle vivant, l'étudiant refît un autre dessin du même modèle, en cherchant à lui donner cette fois le caractère de quelque figure antique. Cela fait, l'élève vérifiait, « le compas à la main », si les proportions s'accordaient avec

1. *Conférences*, p. 137-140.

l'antique. Si elles étaient différentes, il fallait les ramener à celles de la statue. Bourdon était convaincu que les élèves feraient ainsi de grands progrès.

Aussi tout le monde mesure, analyse, divise et subdivise, le compas à la main. Michel Anguier voulant établir les proportions de l'*Hercule Farnèse* distribue la hauteur du corps en dix parties égales, dix modules [1]; chaque module en douze parts, et chaque part en quatre fractions : au total 480 fractions. On comprend que le secrétaire de l'Académie ait renvoyé aux « mémoires particuliers », où Anguier avait consigné cette admirable découverte. On regrette qu'ils aient été perdus. Ce devait être un beau travail d'arithmétique.

Que devenait donc, ainsi géométrisé, le sentiment de la beauté? Les artistes restaient-ils insensibles devant un beau corps d'homme ou de femme? Perdaient-ils, à force de théories, la faculté d'aimer tout simplement à contempler la splendeur de la forme humaine? Ils ne nous ont guère fait là-dessus de confidences, mais la plupart de leurs tableaux et même de leurs études porteraient à croire que leurs regards étaient assez indifférents et leur vision assez superficielle.

C'est encore Félibien qui paraît avoir senti le plus vivement le charme. Dans ses entretiens avec son ami supposé, Pymandre, ils se mettent tous

1. Conférence du 9 nov. 1669 sur l'*Hercule Farnèse*. Stein, *Les Frères Anguier*, p. 50-54. Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, t. III, p. 368.

deux sur le chapitre de la beauté. « Qui nous empêche, dit Pymandre, d'employer une heure de notre temps dans un entretien si agréable? » Agréable en effet et auquel ils semblent prendre un vif plaisir, car leur conversation ne remplit pas moins de vingt-six pages. Ils y mêlent le plus singulièrement du monde des observations fort naturalistes et presque sensuelles à des considérations fondées sur l'autorité des anciens et des maîtres.

« Une gorge est parfaitement belle, repris-je, lorsque les deux principales parties qui la forment sont égales en rondeur, en blancheur et en fermeté, qu'elles ne sont ni trop hautes, ni trop basses; qu'elles s'élèvent insensiblement, comme deux petites collines qui sont séparées d'un espace considérable qui les empêche de se toucher ; enfin qu'elles sont semblables à ce que vous voyez dans cette admirable figure de Vénus et à ce que Raphaël a peint dans sa Galathée, où toutes les parties du corps d'une belle femme sont dignement exprimées... Mais si vous prenez bien garde à ces statues et aux peintures dont je vous parle, vous verrez comme les cuisses paraissent fermes et pleines de chair, diminuant peu à peu lorsqu'elles viennent s'attacher au genou [1]. Il y a de la rondeur et de la délicatesse. On y voit un jarret tendu, un genou uni et bien tourné, des jambes proportionnées au corps. Elles sont rondes et blanches, et le mollet, qui est un peu enflé, empêche qu'elles ne

1. Cf. les observations de Sauval sur les Cariatides de Jean Goujon. Cf. p. 136.

paroissent trop droites et les rend d'une forme très agréable. »

« Je vois bien, dit Pymandre en souriant, que nous ferons ici l'anatomie de toutes les parties du corps[1]. » En effet, ils ne négligent rien depuis le front et les sourcils jusqu'aux mains, aux pieds, aux doigts, « *ad unguem* ».

Voici maintenant le recours aux anciens et aux textes littéraires. Le cou doit être long, « puisqu'Hélène l'avait de la sorte, et c'est pourquoi l'on a dit plaisamment qu'on voyait bien qu'elle était fille d'un cygne »; les mains blanches et roses, puisqu'Homère chante l'Aurore aux doigts de roses. Comme l'odieux Thersite avait la tête pointue, on donnera aux héros des têtes rondes. Mais Platon et d'autres trouvaient gracieux les nez camus, Plaute se moquait des aquilins. Devra-t-on donc les proscrire? Félibien esquive la difficulté, en se bornant à objecter les habitudes des artistes.

Puis, par la bouche de Pymandre, il donne une conclusion assez sage dans son scepticisme. « En somme, il est si rare de trouver dans la nature une beauté parfaite qu'il ne faut pas s'étonner de la rencontrer si difficilement dans les ouvrages de l'art. »

A ces sentiments particuliers s'ajoute une préoccupation qui est bien du temps, celle de la noblesse dans la beauté. Ce mot revient partout dans les romans, où toute femme digne d'être aimée a la « taille la plus noble du monde », tout

1. Félibien, *Entret.*, t. II, p. 46-72.

héros a la « physionomie noble ». Les artistes insistent sur l'idée en commentant les œuvres.

« Sa taille est belle, grande et noble. Sa tête a toutes les qualités qui représentent une personne de condition : elle est d'une forme qui approche de la rondeur; son nez est carré, son front large, ses yeux bien fendus, sa bouche d'une moyenne grandeur; et, si les mouvements que la douleur cause sur son visage n'en avaient pas changé les traits, on y verrait les marques les plus belles et les plus naturelles d'un honnête homme[1]. » Ainsi s'exprime Van Obstal à propos du *Laocoon*.

Et voici que les bras longs et robustes, les coudes bien articulés sont les signes d'une personne de qualité, comme les jambes fermes et nerveuses, un témoignage de grand cœur, les hanches, la poitrine large, les marques des qualités d'un homme de bien. En effet, Adamantius, Polémon, Aristote l'affirment.

Et comme la beauté noble semble l'apanage exclusif de la noblesse du sang, on cherche une explication lorsqu'on la rencontre dans un personnage de condition vulgaire. « Le jeune garçon qui porte un plat a un air plus noble que n'ont d'ordinaire les valets. Le Titien a apparemment peint cette tête d'après un garçon qui était hors du commun, non pas seulement des valets, mais de ceux qui sont en état d'en avoir à leur service[2]. »

1. *Conférences*, p. 21-23.
2. *Conf. inéd.* Jean-Bapt. de Champaigne sur les *Pèlerins d'Emmaüs*, p. 131.

Il faudrait le croire si l'on accepte l'idée de ceux qui pensaient qu'il représentait Philippe II.

La couleur vient après le dessin.

Ici, plus qu'ailleurs peut-être, apparaît cette complication de préoccupations quelque peu discordantes, ce mélange de l'esprit d'observation et de l'esprit de théorie, qui se retrouve chez les artistes du temps.

On voit fort bien qu'ils n'étaient pas du tout étrangers aux problèmes de la technique. Ils n'ignoraient pas les lois de composition et décomposition de la couleur. Beaucoup de leurs idées venaient de Léonard de Vinci et des théoriciens à sa suite. Mais ils les renouvelèrent et leur donnèrent une forme personnelle, parce qu'elles procédèrent chez eux de l'étude des œuvres, dont la plupart d'ailleurs étaient récentes.

Gérard de Lairesse (à vrai dire il écrit son livre tout à la fin du siècle) sait réduire à six le nombre des couleurs[1]; trois capitales ou franches : le jaune, le rouge, le bleu; trois mêlées ou rompues : le vert, le pourpre et le violet. Il ne compte ni le noir ni le blanc. Du Puy de Grez écrit d'après les artistes : « Le peintre doit considérer le blanc et le noir purs comme deux extrémités qui renferment toutes les couleurs, sans être couleurs eux-mêmes. Car c'est un axiome de peinture que le blanc pur est la lumière, comme le noir est une

1. G. de Lairesse, *Le Grand Livre...*, p. 313.

privation de lumière. Et les autres couleurs ne sont que des modifications de cette lumière sur les corps naturels, qu'on imite par le coloris[1]. »

Mais évidemment les artistes procédaient surtout par expérience ou par l'étude directe des œuvres. Et ils ont eu à propos des coloristes des aperçus d'une finesse, d'une délicatesse, qui se rencontre chez peu d'écrivains d'art. Nocret fait une conférence sur le portrait du Marquis del Guasto par le Titien.

« Il faut considérer sa principale figure qui est cette belle dame. Il faut regarder qu'il a peint le fond fort brun, pour avoir plus d'avantage et faire éclater cette merveilleuse carnation, laquelle est peinte d'un amour et d'une tendresse surprenante, avec des vêtements fort discrètement trouvés, qui ne sont pas fort hauts en couleur, particulièrement le vert, qu'il a soigneusement éteint pour soulager les parties qu'il a voulu conserver... L'union de ces douces couleurs dont elle est vêtue, qui sont d'un jaune assez doux tirant sur le citron, et une autre comme manière d'écharpe de gris de lin, qui sépare les carnations de la main et du sein, font une si belle harmonie qu'il est très difficile d'y rien ajouter[2]. »

Philippe de Champaigne, étudiant la *Mise au tombeau* de Titien[3], avait loué l'heureuse distribu-

1. Du Puy de Grez, *Traité sur la peinture pour apprendre la théorique...*, 1700, p. 197.

2. Conférence du 7 sept. 1668. Fontaine, *Conf. inéd.*, p. 225-230.

3. Jouin. *Conférences*, p. 15, 16.

tion des lumières et des ombres, l'harmonie des couleurs, la beauté des carnations; l'Académie alla plus loin : « Enfin chacun demeura d'accord que, pour ce qui regarde cette partie de la peinture, Titien est celui qu'on doit imiter, et que, dans ses tableaux, il faut particulièrement considérer de quelle sorte il ménage la force des couleurs, pour faire que les ombres et les demi-teintes des unes fassent davantage paraître les grands clairs des autres, mais surtout avec quelle industrie il sait si bien relever l'éclat des lumières et en faire la plus grande beauté de son tableau, sans néanmoins qu'une partie efface les autres, ni qu'une couleur bien vive diminue celles qui le sont moins.

« Mais surtout (c'est toujours le jugement de l'Académie) qu'on devait prendre garde comme ce peintre passe d'une couleur à une autre avec une douceur et une tendresse admirables; car, entre cet habit vert et le manteau bleu de la Vierge, on voit le vêtement de la Madeleine, qui est jaune, mais dont les bruns sont rompus et tiennent des différentes couleurs qui l'environnent; et ainsi une couleur ne tombe pas tout d'un coup du vert au bleu, ni du vert au jaune; car, bien que la manche de la Madeleine soit d'un jaune fort vif et proche de l'habit vert de Nicodème, Titien a bien su séparer ces deux couleurs, en retroussant la manche de Nicodème contre le jaune, et faire que de l'ombre des unes on passe à l'ombre des autres... »

Ils ont eu aussi le sentiment — que nous avons

perdu — de la beauté de la lumière diffuse et de l'harmonie qu'elle donne aux tableaux, indépendamment même de la couleur. Sur ce point, le grand maître avait été Poussin. Bourdon a exprimé comme il faut le charme de l'atmosphère lumineuse. « Comme le soleil est encore fort bas, puisque ses rayons ne frappent quasi qu'en ligne parallèle les montagnes et les autres corps qui lui sont exposés, on voit que le milieu du tableau est couvert d'une grande ombre, à cause des bâtiments qui sont élevés sur diverses hauteurs; de sorte que tout ce qui sert de fond aux figures étant privé de la lumière, elles paraissent avec beaucoup plus de relief, de force et de beauté. Et comme sur les lieux qui paraissent les plus éminents, le jour y frappe en diverses manières et qu'il éclaire certaines parties de la montagne, des arbres et de plusieurs palais, les yeux sont d'autant plus agréablement touchés que ces échappées de lumière font un contraste merveilleux avec les ombres et les demi-teintes qui se rencontrent dans ces différents objets[1]. »

Il essaie, suivant son habitude[2], de formuler des préceptes : « Je parlerai, dit-il, de la lumière qui vient du soleil et qui éprouve diverses modifications, selon que le soleil darde plus ou moins vivement ses rayons sur les objets qu'il éclaire ».

Il divise alors le jour en six parties, depuis l'aube

1. Séb. Bourdon, *Sur les aveugles de Jéricho*. Jouin, *Confér.*, p. 68, 69.
2. Voir p. 163, ce qu'il dit à propos des *Proportions*.

jusqu'au coucher du soleil. Il a quelques observations justes et quelques impressions ou très fraîches ou très vives. A l'aube, la lumière n'a pas encore acquis toute sa vivacité, elle n'en met que plus de douceur dans ce qu'elle éclaire. L'air continue à être chargé de vapeurs et d'un brouillard qui laisse les corps dans une espèce d'indécision. Tous devront participer d'une sorte de fraîcheur. Le ciel à l'horizon se colorera d'un incarnat vermeil, avec des bandes alternativement dorées et argentines, qui diminueront de vivacité à mesure qu'elles s'éloigneront du point d'où part la lumière [1].

Ils savent fort bien aussi apercevoir et critiquer certains désaccords [2] : « Les arbres qui sortent au dessus de cette muraille semblent être éclairés d'un autre jour que celui qui règne dans le tableau; mais cette faute doit être imputée au paysagiste, qui n'est pas entré avec assez de jugement dans l'intention du maître, et de là nous pouvons juger combien est grande la nécessité qu'un peintre n'ignore aucune partie de son art, et qu'il faut absolument qu'elles fassent chez lui en toutes rencontres une agréable harmonie, qui soit capable de contenter l'œil de même qu'une musique bien concertée contente l'oreille ». « Il aurait été à souhaiter que Raphaël eût peint ce rare tableau de

1. *Confér.*, p. 127, 128.

2. Ph. de Champaigne (ou J.-B.), sur *la Vierge, l'Enfant Jésus, Sainte Élisabeth*... de Raphaël, 2 mars 1669. Fontaine, *Confér. inéd.*, p. 91.

sa propre main, au lieu d'emprunter pour cela, comme il l'a fait, celle de Jules Romain. »

Voici maintenant la loi — regardée quelquefois comme moderne — des reflets.

« Il faut encore considérer que, comme la lumière ne se répand pas sur les corps qu'elle n'y porte en même temps les couleurs des choses par où elle passe ou qui l'environnent, ainsi lorsque des rayons se réfléchissent d'un corps sur un autre, ils se chargent aussi de la couleur de ce premier corps qu'ils mêlent avec celle du second[1]. » Nocret observe que dans un tableau de Titien on voit peu d'ombres ou de reflets qui ne prennent quelque chose de la couleur voisine[2]. Testelin, dans les préceptes sur la peinture, reconnaît l'utilité des reflets, « portant quelque chose des couleurs voisines dans l'ombre des corps sur lesquels ils rejaillissent », et il avoue que cette science a manqué à Raphaël comme à Jules Romain[3].

Çà et là même, on serait tenté de trouver chez certains artistes des idées qui, de nos jours encore, ont semblé hardies.

« Il y a une chose dans le tableau qui peut-être ne sera pas au goût de tout le monde, qui est qu'il est beaucoup moins fini que ceux qu'il (Poussin) a faits auparavant. Mais je ne sais, Messieurs, si c'est une faute de ne pas porter toujours les choses dans

1. De même Gérard de Lairesse, *Le Grand Livre...*, p. 70, 71. Placez une boule devant un fond jaune clair; si elle est bleue, les bords prendront une teinte verdâtre....

2. *Conférences inéd.*, p. 227.

3. *Conférences*, p. 202, 203.

le très fini, et soutiens qu'on rend souvent moins fini le tout ensemble, à force de s'attarder trop aux parties particulières, parce qu'il semble que la véritable correction consiste à rendre l'ordonnance régulière, plaçant les choses dans leur site, à bien proportionner les parties ensemble, à les bien dessiner de même et les colorer bien dans une économie générale. » Qui donc parle ainsi? C'est Jean-Baptiste de Champaigne, qui certainement n'était pas un téméraire ni tenu pour tel. Il ajoute que les choses trop finies deviennent pesantes, que la couleur durcit, que l'harmonie générale y perd [1].

Voici qui paraît encore plus étonnant, au temps de Le Brun :

La seconde raison est que, « pour bien finir il faut lier plusieurs teintes de couleurs différentes, en les peignant et les mêlant ensemble, et que ce mélange diminue beaucoup de l'éclat et de la vivacité des couleurs, principalement quand le tableau est un peu éloigné, en sorte que ce qui semble de près estre frais et terminé se ternit dans une distance raisonnable. La démonstration en est facile à faire. Prenez les couleurs les plus belles, comme un beau rouge, un beau jaune, un beau bleu, un beau vert, et les mettez séparément les unes auprès des autres, il est certain qu'elles conserveront leur éclat et leur force en particulier et toutes ensemble ; que si vous les mêlez, vous n'en ferez qu'une couleur de terre. C'est ce qui a fait que Rubens s'est dis-

1. Conférence de J.-B. de Champaigne sur *l'Été* de Poussin, 2 mai 1671. *Conf. inéd.*, p. 122, 123.

pensé autant qu'il a pu de noyer ses couleurs et, comme on dit ordinairement, de les tourmenter, se contentant de les mettre en leur place et ne les mêler qu'à proportion de la distance du tableau[1]. »

Mais de Piles ne faisait guère, là encore, que préciser des préceptes presque officiels pour l'Académie elle-même. Car on lit dans les *Préceptes sur la Couleur*, rédigés sous son contrôle :

« Il ne faut pas négliger le bon choix des matières; on évitera de mélanger celles qui sont corruptibles avec celles qui sont pures, de rapprocher les couleurs dont le voisinage donne de l'aigreur, d'appliquer les teintes en les brouillant et en les tourmentant[2] ». Enfin c'est un des Champaigne qui proclame ceci : « Il est de la prudence du peintre de traiter les ombres selon les sites différents des lieux; car d'ombrer si fortement dans une campagne comme dans un lieu enfermé, cela ne serait pas recevable ».

Après les coloristes, nous en viendrions presque aux impressionnistes : distance visuelle, mélange optique, loi du plein air. Après tout, il suffisait d'un œil d'artiste pour entrevoir quelque chose de cela dans un Titien ou dans un Rubens.

En partant de l'idée répandue que la peinture est une imitation des objets par le dessin et la couleur et que son mérite technique consiste à en donner l'illusion, on arrivait à lui demander de se rapprocher autant que possible de la réalité.

1. De Piles, *Conversations...*, p. 300-303.
2. *Conférences*, p. 203-208.

C'est là une des différences fondamentales avec la sculpture[1]. « Le sculpteur ne cherche pas à tromper les yeux, il ne veut que les arrester agréablement. » L'idée que le peintre trompe les yeux revient souvent. Elle procédait sans doute des fameuses anecdotes sur Zeuxis et Parrhasius. De là ce principe : « Il y a apparence que la plus excellente couleur est celle qui a le plus rapport à la nature, lorsque les objets peints ont la même couleur et les mêmes teintes que les naturels, lorsque les carnations nous paraissent de véritables chairs, lorsque les draperies ressemblent parfaitement aux types de soye, de laine ou de quelque autre matière[2] ». Aussi J.-B. de Champaigne ne craindra pas d'insister sur la manière dont Titien a rendu tous les détails d'une nappe ouvrée et reproduit le grain du tissu, des broderies, la blancheur nacrée de la toile, « ce qui marque un amour extrême qu'il avait pour sa profession[3] ».

Par contre, de même que le dessin est une interprétation, la couleur ne doit pas être une simple reproduction. « La nature est ingrate pour qui ne la sçait pas voir »; elle est journalière, elle a ses moments. Au peintre de choisir les plus favorables, d'étudier les effets qu'elle fournit et qui

1. De Piles, *Conversat. sur la connaissance de la peinture*, p. 95. « La peinture est un art qui, par le moyen de la forme et des couleurs, imite sur une surface plate tous les objets qui tombent sous le sens de la vue. »

2. Du Puy de Grez, *Traité sur la peinture*.

3. Conférence sur les *Pèlerins d'Emmaüs*. *Conférences inéd.*, p. 131, 132. Louvre. Peinture, n° 1581.

sont variés, suivant la façon dont elle fait jouer les ombres, les lumières, les couleurs sur le même objet. Lui-même dispose de combinaisons, de raffinements, de rapprochements qui font valoir les tons et qui ne s'éloignent pas de la nature, puisque toute couleur est dans la nature. « C'est ainsi que les tableaux de Rubens sont plus beaux que la nature, laquelle ne semble être que la copie des ouvrages de ce grand homme [1]. »

Ce sont là les idées des coloristes de tous les temps. Elles diffèrent profondément des théories classiques sur le dessin, en ce sens qu'on ramène celui-ci à l'antique, c'est-à-dire à un modèle immuable et presque abstrait, tandis qu'on n'a point pour la couleur ce canon — ni aucun canon — absolument rigide. Il y avait donc là quelque indépendance, si l'on songe que les grands maîtres reconnus étaient Raphaël et Poussin, qui ne furent pas des coloristes.

Les artistes semblaient d'accord, mais les théoriciens, qu'il y avait alors en tout artiste, ne se contentaient pas d'impression et voulaient des principes. Quand ils essayèrent de les formuler, la « querelle du dessin et de la couleur » s'engagea [2]. Elle s'ouvrit sur un incident de conférence [3].

1. Fontaine, *Conférences inéd.*, p. 66-68. De Piles, *Conversat.*, p. 275.

2. Voir l'histoire de la querelle dans P. Marcel, *La Peinture française, de la mort de Le Brun à Watteau*, 1904, et dans Fontaine, *Les Doctrines d'art en France. De Poussin à Diderot*, 1908.

3. Ou plutôt se réengagea, car elle a commencé dès qu'il y a

Philippe de Champaigne parlait sur la *Vierge et l'Enfant Jésus* de Titien[1]. Il n'avait pas manqué de faire remarquer la beauté du coloris, l'heureuse distribution des lumières, « le tendrement fini qui tient du plus grand dans l'art de peindre ». Mais il avait aussi fait des réserves sur le dessin incorrect dans certaines parties et en avait pris occasion de déclarer que le dessin était l'essence même de l'art du peintre; que se laisser prendre à la couleur c'était méconnaître les vrais principes de l'art.

Blanchard entreprit de lui répondre. Il déclara que, d'après la définition même de la peinture, la couleur doit être incontestablement au même rang que le dessin. Pour démontrer cette proposition, il présenta quelques arguments sans portée. Dire que la couleur charme tout le monde, tandis que le dessin est goûté d'un petit nombre seulement, alléguer les anciens ou les modernes : Zeuxis, Titien, « l'un et l'autre favoris de leurs princes », ce n'était rien prouver et même ne rien dire. Au contraire, affirmer avec insistance que « le peintre n'est peintre que parce qu'il emploie des couleurs capables de séduire les yeux et d'imiter la nature », car autrement il n'est que dessinateur ou

eu des théoriciens. Voir Vitry, *De Alfonsi Dufresnoy...*, p. 64. De Chambray, avec son dogmatisme ordinaire, avait proclamé, non pas même la suprématie du dessin, mais presque le néant de la couleur : « Franchise du coloris, franchise du pinceau, touches hardies, couleurs bien empastées, belles teintes, morbidesse des carnations, beaux morceaux » ne sont « que beautés chimériques, superficielles ou imaginaires ».

1. Louvre, 460. Conférence du 12 juin 1671. Fontaine, *Confér. inéd.*, p. 9-13.

sculpteur, c'était aborder le problème essentiel [1]. Mais ni Blanchard ni ceux qui l'écoutaient ne furent capables d'aller jusqu'à la philosophie de leur art.

De Piles, qui était en rapport avec beaucoup d'artistes et qui inspirait certains académiciens, a repris les mêmes idées. « Ce n'est donc point à la correction du dessein seulement que doit s'en tenir le peintre, et vous le confondriez par là avec le sculpteur. » L'expression, dit un des interlocuteurs des *Conversations sur la connaissance de la peinture,* « est non seulement l'âme du dessein, mais encore celle de la peinture ». Non, lui est-il répondu, car « l'âme de la peinture est le coloris ». On ne peut vraiment rien rencontrer de plus net et de plus hardi, surtout avec cette opposition si directe entre l'expression et la couleur. Et voici qui met la théorie sous la plus haute sauvegarde : « Dieu, en créant les corps, a fourni une ample matière aux créatures de le louer et de le reconnaître pour leur auteur : mais en les rendant colorés et visibles, il a donné lieu aux peintres de l'imiter dans sa toute-puissance et de tirer comme du néant une seconde nature qui n'avait l'estre que dans leur idée [2] ».

Le Brun, à son habitude, philosopha. Il fit une allusion au discours « éloquent » que venait précisément de prononcer Blondel à l'ouverture de l'Académie d'architecture. Il en tira avantage pour

1. Conférence du 7 nov. 1671. *Confér. inéd.*, p. 14.
2. De Piles, *Conversations*, p. 95, 104; p. 272-274.

montrer la supériorité du dessin. Il alla même jusqu'à affirmer que « l'architecture et le dessin ne sont qu'une chose, d'autant que le dessin rend le peintre et le sculpteur capables d'être architectes », et il invoqua Raphaël, Michel-Ange, Jules Romain, Pierre de Cortone, l'Algarde, Bernin [1].

Puis il s'éleva jusqu'aux principes supérieurs : « Le véritable mérite est celui qui se soutient de lui-même et qui n'emprunte rien d'autrui. Or le dessin imite toutes les choses visibles jusqu'à exprimer les passions de l'âme » ; la couleur, non. Le dessin est une création de l'esprit, la couleur de la matière, puisqu'elle ne peut faire du bleu qu'avec du bleu, du rouge qu'avec du rouge. Le dessin reproduit le réel, la couleur l'accidentel, car elle change selon l'éclairage : ainsi le vert peut cesser de le paraître.

En réalité, la discussion portait plus loin que le problème même de la couleur et du dessin. Les coloristes représentaient une esthétique un peu plus libre, ne fût-ce que par la nécessité de prendre leurs exemples en dehors de l'antiquité. Et puis, à leur insu peut-être, ils étaient amenés à substituer la critique de sentiment à la critique de raisonnement. Du Bos, plus tard, l'a bien vu lorsqu'il dit qu'on peut convenir de la perfection du dessin à l'aide d'un compas, ou parle de « l'œil plus voluptueux » de certains amateurs, sensibles à l'harmonie des couleurs. Sa conclusion

1. Conférence du 9 janvier 1672. FONTAINE, *Conf. inéd.* p. 35-43.

« qu'il est inutile d'agiter si la partie de l'expression est préférable à celle du coloris » est celle de l'éclectisme[1].

Mais, bien avant lui, au moment où la querelle était en pleine effervescence, de Piles, en sa qualité de théoricien, voyait bien que ces controverses se rattachaient à des problèmes généraux. Il précisait ses idées à propos de Rubens. « Son goût de dessin ne sent pas l'antique », mais quelle admirable étude du corps humain! Quelle noblesse, à force d'accent, il a donnée à ces corps flamands, où il fallait bien qu'il prît ses modèles, puisqu'il les avait sous les yeux et non d'autres! Il touchait ainsi à la fameuse question du milieu : « Titien, Véronèse et Tintoret ne se sont servis que du naturel de Venise et ont donné dans l'air vénitien ». Enfin il s'attaquait à Poussin et à Raphaël même, le premier « ayant donné dans la pierre », « le second surpris par la mort dans le temps qu'il travaillait à se défaire du marbre ».

Et voici comme le résumé de sa pensée et les conclusions du débat : « Ceux qui aiment l'antique ne croyent pas qu'on puisse faire un beau tableau, si les figures peintes ne ressemblent aux statues et aux bas-reliefs antiques. D'autres, qui ont esté élevés dans le goust lombard, disent que l'antique n'est bonne que pour les sculpteurs, et pouvu que les choses paraissent véritables et que les lumières et les couleurs y soient bien entendues,

1. Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, t. I, p. 510.

ils se soucient peu que les formes en soient correctes... Il y en a qui croyent que tout consiste dans la correction du dessin, d'autres dans l'expression[1]. »

« Ainsi personne ne porte sa connaissance au delà des bornes de son esprit. »

1. De Piles, *Conversations*, p. 258-262 et Préface.

CHAPITRE IV

LES THÉORIES DANS L'ARCHITECTURE

« Comme la seule veue de tous ces édifices (construits sous Louis XIV) ne donne que de faibles instructions, si ceux qui se sont avancez dans la connaissance de cet art n'en expliquent les beautez, V. M., par une magnificence digne d'elle, a établi dans Paris l'Académie royale d'architecture, pour y faire enseigner publiquement les règles de cet art, tirées de la doctrine des plus grands maîtres et des exemples des plus beaux édifices qui nous restent de l'antiquité, C'est dans cette Académie que les plus habiles architectes du royaume s'assemblent pour conférer et pour communiquer leurs connaissances. C'est là qu'on résout les difficultez qui se rencontrent tous les jours dans la construction des bâtiments[1]. »

1. Blondel, *Cours d'architecture*, *Epistre*. Idées reprises dans la *Préface*, avec l'indication qu'on tiendra registre des conférences. Il y avait à l'Académie deux leçons d'architecture par semaine, et on enseignait la géométrie, l'arithmétique, la mécanique, « les

Quelles étaient ces difficultés? Comment les résolvait-on?

Ainsi que les peintres et les sculpteurs, les architectes furent partagés entre la technique et la doctrine; leur art, d'ailleurs, est tellement mêlé de nécessités pratiques, il doit si bien répondre à des besoins matériels qu'il leur est impossible de s'abstraire des préoccupations de ce genre. On le voit par quelques-uns des ouvrages qu'ils publièrent. Savod avait composé en 1624 l'*Architecture françoise des bastiments particuliers*, encore rééditée dans la seconde moitié du siècle par Blondel lui-même; Le Muet, en 1648, *La manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*; et ces traités furent quelquefois cités avec éloge à l'Académie d'architecture. Or, on y trouvait avant tout des modèles de plans de maisons, des études sur l'emploi des matériaux.

Les académiciens eux-mêmes ne négligeaient pas les questions de métier. On les voit fréquemment discuter sur les qualités des pierres, des sables, du ciment, sur la meilleure manière de faire les fondations, sur les bois à employer, etc. Ils se montrent compétents dans les matières de jurisprudence relatives aux bâtiments. Ils avaient voyagé et rapporté des observations techniques même sur des détails. Blondel parle des construc-

hydrauliques, la gnomonique ou l'art de faire des quadrans au soleil », la fortification, la perspective, la coupe des pierres et diverses parties des mathématiques, en même temps que l'architecture.

tions de Rochefort, d'autres de la manière de bâtir en Picardie ou en Artois. Lorsqu'ils étudient les architectes modernes, on constate, non sans quelque surprise, qu'ils discutent des autorités telles que celle de Palladio, en faisant porter leurs critiques sur des incommodités de plan : escalier mal placé, chambre mal disposée, jour mal pris.

« Sur l'examen qui a esté fait en détail des desseins de maisons particulières de Palladio[1], il a esté particulièrement remarqué que cet architecte, dans la pluspart des petites pièces des appartements et même dans les degrez dégagez, donne si peu de jour (au moins qui paroisse) que, quoi qu'on puisse dire que les Italiens ayment assez les lieux sombres, où ils prennent le frais pendant le chaud de l'esté, il est pourtant vray que parmy nous ces desseins ne peuvent avoir d'usage, une pièce estant très défectueuse lorsqu'elle est mal éclairée... L'on ne voit pas dans les desseins de Palladio qu'il se soit mis en peine de chercher la place du lit ni des cheminées, ce qui est pourtant très considérable parmy nous[2]. »

En 1678, Colbert, toujours très préoccupé des questions pratiques, chargea les académiciens de visiter les principaux monuments et les carrières de Paris et des environs. Ils virent Notre-Dame, Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés, Écouen,

1. *I quattro libri d'Architettura di Andrea Palladio*, 1570. Les plans sont contenus dans le 2e livre.

2. *Procès-verb. de l'Ac. d'arch.*, 24 juillet 1673. Les mêmes observations sont faites à plusieurs reprises et avec insistance sur les plans de Serlio (séances de février-mars 1680).

allèrent jusqu'à Gaillon et Rouen. Leurs observations, consignées dans les procès-verbaux de l'Académie, portèrent presque exclusivement sur la qualité des pierres employées ou de celles que fournissaient les différentes carrières [1].

Le 23 août 1683, à la veille de sa mort, le surintendant vint exprès à l'Académie pour lui proposer un mode de travail dont les termes furent ainsi formulés à la séance suivante :

« Estant à propos qu'il paraisse quelque chose au public de ce qui se fait icy et qu'elle soit digne du nom qu'elle porte d'Académie royale d'architecture, il fallait se résoudre à traiter ce qu'il y a de plus particulier dans chacune des parties de l'architecture, qui sont la salubrité, la solidité, la commodité et la beauté des bastiments, et comme celle qui regarde la solidité peut être traitée la première, il a convié chacun de MM. les architectes du Roi en particulier de penser sérieusement à cette matière et, commençant par la nature des terrains, rapporter au premier jour ce qu'ils pourront avoir observé sur les différences de terrain tant à Paris qu'aux environs et quelles sont les précautions qu'ils croiraient devoir estre nécessairement apportées pour construire solidement quelques bastiments que ce puisse estre. »

La compagnie se conforma aux désirs du ministre, même après sa mort. Sur des rapports de Bruand et de Gittard, elle discuta quelques-unes des matières qu'il lui avait proposées.

1. *Procès-verb.* Juillet, août et septembre.

Néanmoins ce n'était là pour les architectes théoriciens que les parties secondaires et inférieures. Ils envisageaient surtout dans l'architecture un art de conception pour ainsi dire intellectuelle et abstraite, dont la théorie reposait avant tout sur la science des proportions. Cette science, ils la cherchaient dans l'antiquité, dans Vitruve, dans les modernes interprètes de sa pensée, les Italiens surtout. Les *Ordres* en étaient la loi suprême.

C'est ainsi qu'on réimprime encore en 1648 le *Livre d'Architecture* de Philibert de l'Orme, que Le Muet traduit en 1645 Palladio (*Traité des cinq ordres d'architecture dont se sont servy les anciens, traduit du Palladio*), que Frémyn de Cotte publie en 1644 l'*Explication briefve et facile des cinq ordres d'architecture*[1], que Chambray enfin fait paraître en 1650 le *Parallèle de l'Architecture antique avec la moderne*[2].

On serait presque tenté de dire qu'avec toutes ces ressources d'étude le voyage en Italie devenait moins utile pour les architectes, qui trouvaient dans les ouvrages imprimés des enseignements plus détaillés, plus précis parfois que ceux des monuments eux-mêmes. De fait, il arriva qu'ils se fièrent plus aux reproductions qu'aux originaux. Peut-être au détriment de l'art : les premières, en effet, ne leur fournissaient que des

1. L'Italien Francine donnait en 1631 le *Livre d'architecture contenant plusieurs portiques de différentes inventions sur les cinq ordres de colonnes.*

2. Voir ci-dessus, p. 95, le titre complet.

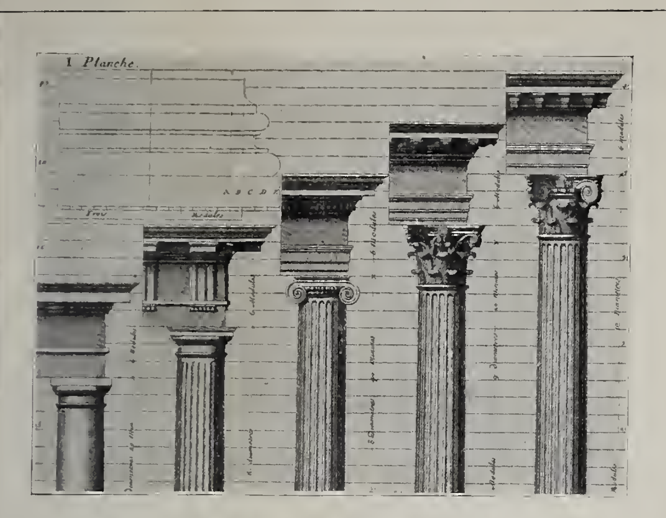
mesures ou des œuvres à l'état de mort; les originaux leur donnaient, en dehors d'enseignements directs, des sensations de vie, de pittoresque et des éléments d'inspiration, au lieu d'instruments d'imitation. Trop d'archéologie.

Dans la seconde moitié du siècle, les deux ouvrages directeurs furent, dans l'ordre de leur publication, les *Dix livres d'Architecture de Vitruve, corrigez et traduits nouvellement en françois, avec des notes et des figures par M. Perrault, de l'Académie des Sciences, docteur en médecine de la Faculté de Paris, 1673*[1], et *le Cours d'Architecture enseigné dans l'Académie royale d'Architecture. Première partie où sont enseignez les termes, l'origine et les principes d'Architecture et les pratiques des cinq ordres, suivant la doctrine de Vitruve et de ses principaux sectateurs, et suivant celle des trois plus habiles architectes qui ayent écrit entre les modernes, qui sont Vignole, Palladio et Scamozzi, par M. François Blondel... (1675)*[2].

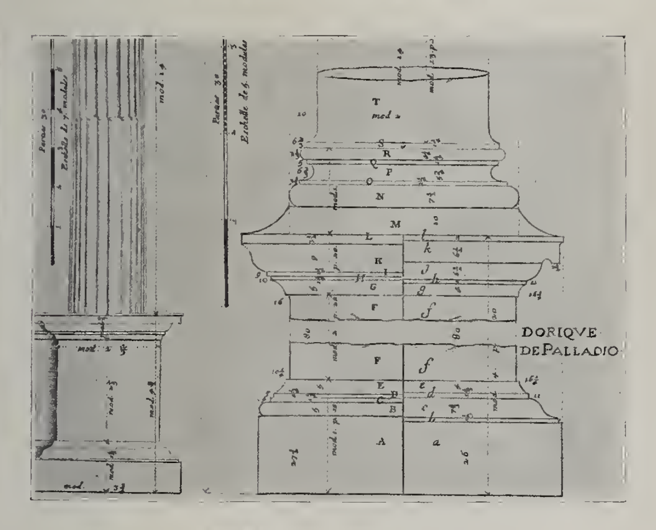
La traduction de Vitruve, avec ses notes et ses

1. Voir ci-dessus, p. 83. Une deuxième édition fut publiée en 1684. En 1674, Perrault avait fait paraître un *Abrégé des Dix livres de Vitruve*.... En 1683 il donna *l'Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*. — A ces ouvrages on peut ajouter : ABRAHAM BOSSE, *Traité des manières de dessiner les ordres de l'architecture antique en toutes leurs parties*, 1650-1664. FÉLIBIEN, *Principes de l'architecture, sculpture, peinture*, 1675. D'AVILER, *Cours d'architecture qui comprend les ordres de Vignole*, etc., 1691.

2. La seconde et la troisième parties furent publiées en 1683 et réunies à la première; elles étaient annoncées dans la préface du t. I. Une quatrième et une cinquième parties furent editées en 1685, après la mort de Blondel; il les avait également annoncées dans sa préface.



PARTIES SUPÉRIEURES DES ORDRES.



MESURES DE LA BASE DORIQUE.

commentaires, souvent plus copieux que le texte même, constituait un véritable exposé de principes. Quant au livre de Blondel qui, par l'autorité personnelle et la situation de l'auteur, professeur d'architecture à l'Académie, prenait un caractère officiel, c'est autant et plus une œuvre de dogmatisme que de pratique. Les matières traitées, l'étude presque exclusive des ordres, des colonnes, des proportions, la préoccupation constante d'établir les règles de la « saine architecture » lui donnent toute l'allure d'un manifeste classique.

D'abord l'histoire[1] : l'architecture anéantie par les barbares a été restaurée par François Ier, mais sous ce prince, aussi bien que sous Henri IV et même Louis XIII, elle garda encore quelque chose de « la rouille qu'elle avait contractée ». Il était réservé à Louis XIV de la rétablir dans tout son lustre. Si elle a été restaurée, c'est à partir du jour où l'on est revenu aux anciens ou aux Italiens qui ont su les interpréter. Il faut donc suivre les anciens et avant tout Vitruve, le maître incontesté de tous les temps. L'enseignement se modèlera sur lui, les Italiens eux-mêmes ne seront consultés qu'en qualité d'exégètes; le titre de l'ouvrage le proclame.

Qu'est-ce donc que l'enseignement de l'architecture? Sans doute il fournira les règles nécessaires pour édifier un « bon bâtiment, solide, commode, sain, agréable » et bien distribué, mais elles sont

1. *Cours d'architecture*, Préface.

exposées en quelques mots à peine, et l'auteur a hâte d'arriver à cette partie, « la plus noble et la plus considérable, qui s'applique à l'ornement des façades ». Il étudie longuement les ordres et les proportions, la hauteur, grosseur, figure des colonnes, des bases, des chapiteaux, les entre-colonnements, les ordonnances des étages, les frontons. Sur tous ces points il reprend et confère entre eux les principes de Vitruve, de Palladio, de Vignole, pour en tirer des règles fixes[1]. A le lire, on a le sentiment d'une sorte de recul, il semble qu'il écrive pour la Rome antique bien plus que pour le Paris du xvii[e] siècle. On voit reparaître les temples aux péristyles diptère, pseudo-diptère, octastyle, hexastyle. A peine de temps en temps est-il question d'un édifice français.

La colonne surtout résume pour Blondel comme pour ses contemporains le sens mystique pour ainsi dire de l'architecture. « Toute la façade d'un ornement d'architecture peut être appelée *Ordonnance* ou *Colomnaison*, qui est un mot dont nous pouvons nous servir, quoiqu'il paroisse barbare, estant pris de la partie la plus considérable des ornements, c'est-à-dire de la Colonne, qui donne la mesure et la règle à tout le reste. »

Elle a (la façade) quatre parties principales :

Le piédestal, — la colonne, — l'entablement, — le fronton.

1. La distribution matérielle des chapitres suit exactement la série, pour ainsi dire hiérarchique, des auteurs : l'ordre toscan selon Vitruve, puis selon Vignole, selon Palladio, etc.; l'ordre dorique selon Vitruve, puis selon Vignole....

Piédestal : Socle ou base; dé ou vif; corniche. — Colonne : Base; fust ou tronc; chapiteau. — Entablement : Architrave; frise; corniche. — Fronton : Tympan; corniche; acrotère[1].

« Ces membres sont encore répartis en diverses menues parcelles, que l'on appelle des moulures, qui se changent selon la diversité des ordres d'architecture. »

Colonne supportant un entablement puis un fronton[2], moulures décorant la colonne, l'entablement, le fronton, voilà le système des ordres; voilà toute l'architecture classique. Vitruve et après lui les théoriciens modernes ont décrit cinq ordres : le toscan, le dorique, l'ionique, le corinthien, le composite, ayant des règles communes : division constante de la colonne et de l'entablement en trois parties; loi générale de proportions; puis des règles particulières. Chacun d'eux a non seulement son chapiteau spécial, mais sa relation de diamètre et de hauteur de fût, son architrave, sa frise, sa corniche spéciale; chacun, sa combinaison propre de moulures.

Ainsi, employer l'ordre corinthien, ce n'est pas seulement adopter le chapiteau qui le caractérise au premier coup d'œil, c'est s'astreindre à certaines proportions, à certaines moulures, à certains orne-

1. Blondel, *Cours d'arch.*, t. I, p. 4, 5. Je modifie très légèrement le texte dans la distribution des différentes parties de la façade.

2. Le piédestal n'est pas un membre nécessaire, le fronton même peut être supprimé. C'est donc la colonne et l'entablement qui restent les deux termes essentiels.

ments. L'introduction dans le corinthien d'une corniche, d'une moulure appartenant à l'ionique, dénonce immédiatement l'ignorance de la « saine architecture » ou le « libertinage », le « goût gothique ».

C'est qu'en effet la science des ordres est faite de proportions et d'harmonie dans les détails comme dans l'ensemble. Elle ressemble par certains côtés à la science musicale (la comparaison a été souvent proposée[1]). Elle a, comme elle, son rythme, ses modes, ses consonances nécessaires, et tout élément discordant y choque l'œil et l'esprit, comme toute dissonance non préparée offense l'oreille. Les artistes du temps le sentaient fort vivement. Non seulement ils eussent considéré comme une énorme faute (non sans raison) de superposer à des colonnes ioniques un lourd entablement dorique, mais ils n'admettaient pas la transposition de moulures dans une base et, par contre, nourris des idées de la Renaissance, ils se sentaient charmés à la vue d'une corniche bien proportionnée ou d'un beau contour de volute[2].

Il ne faut pas croire cependant que cette science, si dogmatique en apparence, ait présenté quelque

1. Blondel cite dans son *Cours d'architecture* (5ᵉ partie, p. 756 et suiv.), l'*Application des principes de la musique à l'architecture par M. Ouvrard*. On trouve déjà, dans l'*Hypnerotomachia*, une comparaison entre la musique et l'architecture (trad. de Popelin, I, p. 67, 68). D'ailleurs elle est dans Vitruve aussi.

2. La façon de dessiner la volute ionique a préoccupé tous les architectes depuis le XVIᵉ siècle. Chacun a apporté son système raffinant sur celui des autres (voir *Procès-verbaux de l'Académie d'architecture*, séance du 8 mars 1677).

chose de l'absolu et de la rigidité de la science géométrique[1]. Elle en fut préservée précisément parce qu'elle n'eut jamais la certitude à laquelle aspiraient les théoriciens. Vitruve était obscur, les monuments anciens ne s'accordaient pas avec ses mesures ou ne s'accordaient pas entre eux. Il en résulta que chaque théoricien apporta son interprétation personnelle et introduisit ainsi l'esprit de discussion dans la doctrine. Sur la question capitale des proportions particulières aux différents ordres, ni Palladio, ni Vignole, ni Philibert de l'Orme, ni Blondel n'arrivent aux mêmes chiffres.

Il est assez étrange qu'on ne se soit pas aperçu tout d'abord de la défiance que ces désaccords devaient inspirer sur les règles et sur l'autorité du *canon* classique. Néanmoins l'obligation même où se trouvaient les architectes de choisir entre les commentateurs laissait quelque place à leur liberté et à leur sensibilité, et maintenait les droits de l'art.

Comme ils suivaient Vitruve, ils ne connurent pas les véritables ordres grecs, pas plus que de leur temps on ne connaissait le véritable art grec. Leur dorique, aussi bien que celui de Vitruve, fut un dorique de fantaisie. Pourtant ils eurent bien le sentiment, qui avait déjà été celui du théoricien latin, qu'il y avait des différences entre l'architecture romaine et l'hellénique; que celle-ci n'avait

1. Quoi qu'on l'en ait souvent rapprochée, au XVII[e] siècle même : *Application de la proportion géométrique aux parties de l'architecture par l'abbé de Saint-Hilarion* (BLONDEL, *Cours d'architect.*, 5[e] partie, p. 761 et suiv.).

pratiqué que les trois ordres dorique, ionique, corinthien. Ils sentirent aussi que le composite n'était pas un ordre à proprement parler. « Il est faux de dire, lit-on dans les procès-verbaux de l'Académie d'architecture, que les anciens Grecs aient eu cinq ordres puisque, au rapport de Vitruve même, ils n'ont connu que le dorique, l'ionique et le corinthien, l'ordre toscan, quoique ancien, n'ayant été en usage de leur temps qu'en Italie[1]. »

Quant au composite, ce n'est pas même un ordre, puisqu'un chapiteau composé de différentes parties et un ordre, ce n'est pas la même chose (l'ordre étant un ensemble synthétique). Il a été inventé après coup, le nom tout au moins. Aussi propose-t-on quelque part de l'appeler « composé ou italique ». Cela n'empêche pas qu'on en étudie attentivement et minutieusement les règles.

Cette docilité à suivre les règles établies par les anciens se constate à propos d'une question où la valeur esthétique de l'un des édifices les plus caractéristiques de l'époque était en jeu. C'est ainsi qu'il y eut en architecture la querelle des colonnes « couplées ou doublées[2] », autrement dit employées deux par deux. L'exemple officiel donné par Perrault dans un monument aussi écla-

1. *Procès-verbaux*, 11 avril 1673. Chambray avait nettement fait la distinction (*Parallèle*) : « les trois ordres grecs... font la première partie et les deux latins en font la dernière. » L'Académie d'architecture revint plus d'une fois sur la question.

2. Des colonnes ou des pilastres.

tant que la Colonnade du Louvre la rendit assez vive parmi les artistes et les théoriciens.

Perrault avait-il commis une infraction aux règles? Blondel l'affirmait, en le désignant fort clairement et en l'attaquant, très courtoisement d'ailleurs, dans le passage suivant. « Il n'y en a qu'un seul exemple (de colonnes couplées) au monde, au moins que je sache, et qui pourtant est bien considérable. Il s'est fait depuis peu dans Paris et c'est où l'on dit que l'on a heureusement suivi l'exemple d'Hermogène. Il est pourtant vrai que l'on n'y a pas eu toute la confiance que l'on devait avoir à sa solidité, après avoir si bien assuré qu'elle n'y estoit point diminuée : car le fer n'y a point été épargné, pour aider à soutenir et à arrester les architraves dans leur trop grande portée [1]. »

Perrault invoquait, ainsi que dit Blondel, l'autorité de l'architecte grec Hermogène, qui avait modifié la disposition des colonnes dans le temple appelé diptère, créant ainsi un ordre nouveau, le pseudo-diptère, et celle de Vitruve même, qui avait innové en établissant cinq espèces différentes d'entrecolonnes. Enfin il alléguait des monuments antiques : le Temple de Bacchus, l'Arc de triomphe de Pola, et les exemples donnés par un certain nombre de modernes, dont Bramante. Plus hardiment, il déclarait que les modernes avaient quelque droit d'innover et qu'au Louvre notamment, il

1. *Cours d'architecture*, 2e et 3e parties, p. 237 et suiv.

avait voulu « satisfaire au goût de notre nation qui aime le jour et les dégagements, quoi qu'en cela il tienne un peu du gothique ». On ne voit pas d'ailleurs que le péristyle du Louvre ait beaucoup de « jour et de dégagements ». Perrault les y trouvait sans doute, puisqu'il avait voulu les y mettre.

Blondel répondit sur tous les points. Après avoir discuté la question de technique[1], il vint très vite aux principes et à l'histoire. Il reconnut que Bramante, San Gallo, Michel-Ange, Philibert de l'Orme, Jean Goujon et le plus grand nombre des modernes avaient précédé Perrault dans la pratique discutée. Mais les uns construisaient au moment où l'on commençait à peine à connaître les lois de la saine architecture, les autres se laissèrent entraîner à la mode[1].

Prendra-t-on les exemples ou les auteurs antiques? Le Temple de Bacchus, celui de Trevi, l'Arc de triomphe de Pola ne doivent pas servir de modèles, car ils ne datent pas de la grande époque. Dans quelques autres édifices, les colonnes couplées ne sont employées que par exception, aux angles, pour leur donner plus de solidité.

Hermogène était gênant, en sa qualité d'antique. Aussi Blondel s'attachait-il, non pas à le discuter lui-même, mais à critiquer l'interprétation de

1. En passant et par occasion. il cite, pour les condamner, les portails de Saint-Gervais, des Minimes, « où de beaux esprits se sont laissés emporter au goût gothique ». Ce mot répondait à tout.

Perrault. Hermogène, disait-il, laissait intacte la face extérieure du monument; il ne diminuait les colonnes qu'à l'intérieur du péristyle : il les diminuait en nombre, mais ne les couplait pas, différence fondamentale avec Perrault.

Le fait intéressant dans tout cela, c'est la façon de raisonner et d'éviter, on le voit, que l'autorité des anciens se trouve compromise. Et puis l'idée constante de faire intervenir le diptère, le périptère, le pseudo-diptère dans le jugement à porter sur un édifice du XVIIe siècle.

L'Académie consultée se sauva par un biais, car sa situation était difficile entre son président Blondel et Colbert, qui avait approuvé les dessins pour la Colonnade. Elle déclara que le couplement « n'avait pas été inusité chez les anciens », mais seulement dans le cas de nécessité.

Autre « querelle » ou, si on le préfère, autre question. En 1671, Colbert eut l'idée d'introduire dans l'architecture une innovation. Elle consistait tout simplement à constituer un « ordre » nouveau, puisqu'on ne concevait pas l'architecture sans les ordres, c'est-à-dire à imaginer une colonne, des proportions qui ne fussent pas copiées sur l'antique. Il agit administrativement, comme toujours, et fit savoir qu'un concours était ouvert pour l'invention « d'un ordre français ». Le bruit s'en répandit un peu partout. Jusque de Rome il vint des dessins [1].

1. Œuvre en collaboration d'un prêtre de l'Oratoire français, Chappuys, et d'un graveur, Dom. Barrière. Colbert y trouvait des

Le rôle de Le Brun fut assez ambigu en cette circonstance, car il commença par célébrer le projet de Colbert : « Ce sera lui (le dessin) qui vous fera prendre part dans la composition de ce fameux ordre français, qui doit porter autant de figures allégoriques qu'il aura d'ornements, pour marquer l'état glorieux où est aujourd'hui la France sous le règne de Louis XIV, le plus grand et le plus triomphant monarque qu'elle ait jamais vu[1] ». Il concourut même ou tout au moins songea à concourir.

« M. Le Brun inventa des modèles et des moulures qui étaient singuliers et très variés. Il donna à la colonne, pour la hauteur, dix diamètres de la base, et voulut que la hauteur de l'entablement fût une moyenne proportion entre la quatrième et la cinquième partie de la colonne. » Un de ses dessins a été décrit plus tard : « On voit sur cette planche la colonne ornée de feuilles d'eau et le chapiteau formé par des palmes et des fleurs de lis : au lieu de volutes, ce sont des corps et une tête couronnée au lieu de roses. L'entablement consiste en une architrave formée de deux faces et une frise ornée de modillons très saillants, portés par deux consoles accouplées au-dessus de chaque colonne, avec des bas reliefs allégoriques aux arts, dans l'espace qui reste à la frise entre chaque colonne, et en une corniche ornée de têtes

qualités (*Correspond. des directeurs*, t. I, p. 34. Lettre du 29 janvier 1672).

1. *Confér. inéd.*, p. 43, 9 janv. 1672.

de dauphins à chaque gargouille : à droite est la colonne entière, au simple trait, et à gauche le plafond de l'entablement, vu en dessous, aussi au simple trait. »

Pourtant le même biographe officiel de l'Académie de peinture écrit : « M. Le Brun, paraît-il, blâma l'idée de Colbert; il objectait le respect pour le style des monuments antiques, la nécessité de conserver les parties essentielles des colonnes, des entablements, des chapiteaux, ce qui réduisait à fort peu de chose le champ des inventions possibles ». Peut-être, préoccupé de ne pas compromettre l'autorité du grand maître de l'Académisme, lui prête-t-il des opinions orthodoxes qu'il ne professa point à cette occasion. Peut-être Le Brun, plus tard, affecta-t-il lui-même d'avoir été étranger au projet de Colbert, ce qu'il est difficile de croire étant donnés ses rapports avec le surintendant. Toujours est-il que dans la Galerie des glaces, il a appliqué quelque chose des proportions et des combinaisons de ses dessins de 1672[1].

En tout cas l'idée de Colbert n'eut guère de suite; elle ne fut pas approuvée par les théoriciens de l'architecture.

Blondel s'est montré tout particulièrement sévère.

1. Voir sur la question : Jouin, *Ch. Le Brun*, p. 251; Nivelon (f° 55); Guillet de Saint-Georges, *Mém. inéd.*, t. I, p. 32, 33; Jombert, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Sébastien Le Clerc*, t. II, p. 20-21 (cité par Jouin). Il paraît que Le Clerc avait fait aussi un projet d'ordre français, mais que, par crainte d'entrer en concurrence avec Le Brun, il le supprima. Jombert, du moins, le dit et décrit l'épreuve unique. Huygens (*Œuvres complètes*, t. VII, p. 137) parle du projet de Le Brun (5 février 1672).

« Bien que l'on ait employé le nom du Roy pour inviter les plus habiles hommes de notre siècle de travailler à la recherche de ce sixième ordre, que l'on devait appeller l'ordre françois, et que l'on ait proposé des prix de grande valeur pour ceux qui produiroient quelque pensée qui méritast de porter un nom si glorieux, je ne sçay néanmoins par quel malheur il est arrivé que d'un million de différens desseins qui ont été envoyés pour ce sujet de toutes parts, tant du dedans que du dehors du royaume, la plus grande partie n'est remplie que d'extravagances ou de chimères gothiques ou de fades allusions, et l'autre, qui semble la plus tolérable, peut estre renfermée dans l'étendue de cet ordre d'architecture, que l'on doit appeller proprement l'ordre composé indéfini ou italique, qui comprend tout ce que l'on trouve dans les exemples antiques, qui n'est pas entièrement conforme aux quatre ordres dont Vitruve nous a donné les règles, et dont le composé, que les architectes modernes ont pris pour le cinquième ordre d'architecture, n'est qu'une espèce[1]. »

Donc pas d'innovations en architecture, pas plus qu'en peinture ou sculpture. Même l'idée de chercher à mettre dans les édifices plus de jour, plus de dégagements, tient du gothique. « Je n'ai rien à dire sur cet amour que l'on attribue à notre nation pour le jour et les dégagements, puisqu'on avoue en même temps qu'il tient encore

1. Blondel, *Cours d'arch.*, 2e et 3e parties, p. 249.

du gothique et qu'il est en cela fort différent du goût des anciens, et sur ce qu'on dit qu'il nous doit être aussi bien permis d'ajouter aux indications des anciens. » « D'autres imputent ce goût à l'humeur de notre nation, à qui l'on a de tout temps reproché d'avoir des emportements d'amour pour les choses étrangères ; et comme ils ont bonne opinion de ce qui se fait parmi nous, ils ne veulent rien souffrir qui ne soit entièrement à la mode. Ils ont leurs raisons, et les uns et les autres, dont il est bon de rapporter ici les principales et de les examiner[1]. »

D'Aviler écrira plus tard[2] : « Ce n'est point montrer du génie que d'imaginer des formes capricieuses ou de chercher des nouveaux ordres d'architecture ; ce que nous avons reçu des anciens sur ce sujet et que l'usage a consacré est suffisant... Le bon architecte ne va pas au delà. »

Blondel observe, en réponse à ceux qui pensent qu'il est permis « d'ajouter quelque chose aux inventions des anciens » : « Il est pourtant très véritable que c'est ce même raisonnement qui a ouvert la porte de tout temps au dérèglement qui se trouve dans l'architecture et dans les autres arts... Les architectes goths n'ont rempli leurs édifices de tant d'impertinences que parce qu'ils ont cru qu'il leur était permis d'ajouter aux inventions des Grecs et des Romains. »

1. Blondel, *Cours d'architecture*, p. 225.
2. *Cours d'archit.*, éd. de 1691, Préf., p. XVII.

Était-il donc possible de s'immobiliser absolument? Personne n'osa aller jusqu'au bout de la logique. Blondel lui-même éprouva quelques hésitations. Il a, dans son *Cours d'architecture*, si classique, des pages significatives :

« Ce discours (sur l'emploi des pyramides et des obélisques comme motifs de décoration [1]) nous a fait insensiblement tomber dans un autre raisonnement qui partage les architectes et dont j'estime la solution très difficile : c'est de savoir quel habillement il faut donner aux figures dont nous voulons représenter les histoires de notre temps. Car il y en a qui, pour s'estre fort appliquez à l'ouvrage des anciens, se sont fait un goust qu'ils appellent le goust de l'antique, qui ne peut rien souffrir dont ils n'aient veu des exemples dans les desseins des Grecs ou des Romains, appelant gothique tout ce que l'on voudroit y introduire de moderne. »

Et voilà Blondel pensant qu'il ne faut pas s'attacher servilement à l'imitation de l'antiquité, au moins sur ce point; que la beauté de la sculpture antique ne réside pas essentiellement dans le costume; que celui-ci d'ailleurs a varié; que les Romains n'habillaient pas leurs statues à la grecque, qu'ils ornaient leurs monuments, arcs de triomphe, temples, de sujets congruents à leur destination.

La suite des idées l'amène ainsi à blâmer ceux

1. Ou sur la représentation de « combats en bas-reliefs, de figures de villes, d'armes, et autres marques de triomphe d'un roi victorieux ». (*Cours d'architecture*, 2e et 3e parties, p. 167.)

qui, dans les églises, « remplissent les métopes doriques de testes de mouton, de plats, de simpules et des autres outils qui servaient aux sacrifices ». Très hardiment il voudrait y voir des figures de calices, d'encensoirs, d'objets du culte chrétien. Il va jusqu'à demander qu'on représente sur les façades des édifices profanes un sacre royal, une assemblée d'États, des festins, en y observant les costumes des princes, des seigneurs, des magistrats. On ne craindra pas même les perruques, les coiffures du temps, la botte, le justaucorps, à condition d'en simplifier les formes et de corriger les excès de la mode.

Il est vrai qu'il accepte aussi l'intervention des figures mythologiques : « Le Rhin sous la figure d'un Dieu en colère », et des Naïades effrayées, si l'on représente l'épisode de Tolhuis. Il admet également qu'on offre aux yeux les événements modernes sous le voile de l'allégorie, qu'on montre des Victoires, des Mercures, des divinités de l'Abondance, de la Richesse, et que dans ce cas, « on n'y mêle rien qui ne soit sous l'ombre de la fiction[1] ».

Il ajoute, bien entendu, qu'on procédera avec une extrême mesure, qu'on évitera les « cartouches ridicules, les grotesques bizarres de l'architecture allemande ». Il insiste encore une fois sur le danger d'ouvrir la voie à tous les dérèglements.

1. *Cours d'architecture*, 2e et 3e parties, p. 168.

Malgré tout, ses observations, où l'architecture était visée, aussi bien que la sculpture, puisqu'il s'agit de la sculpture monumentale, tendaient à élargir le cadre des théories courantes. On en retrouve çà et là quelques traces dans la sculpture monumentale. Elles sont rares, et Blondel lui-même s'était mis en contradiction avec elles, lorsqu'il avait tracé le thème de la décoration de la Porte Saint-Denis[1].

1. Voir plus loin, liv. III, ch. III.

LIVRE III

LES ŒUVRES

CHAPITRE I

LES MODES ET LES GOÛTS

Si absolue, si dogmatique, si organisée qu'ait été la doctrine dite classique, ce n'est peut-être pas elle cependant qui a eu la plus grande prise sur l'art de Louis XIV; tout au moins ne suffit-elle pas à l'expliquer tout entier. Comment retrouver dans les peintures de la Galerie des glaces, dans les fantaisies du premier Trianon, dans les caprices du bassin de Latone, les sévérités abstraites de la pédagogie dominante, les théories des architectes, pleins de Vitruve, ou celles des peintres et des sculpteurs demandant des leçons au Laocoon, au Gladiateur Borghèse? Que deviennent dans les œuvres de l'époque les lois solennellement proclamées dans les Académies ou dans les livres?

Le désaccord — très heureux — qu'il faut constater tint d'abord à ce que les artistes du

temps, comme ceux de tous les temps, étaient des artistes, c'est-à-dire des hommes d'instinct autant que de doctrine. On les a vus, en face des œuvres d'art, capables d'éprouver des sensations naïves, sincères, fraîches. De même, quelques-uns d'entre eux eurent la faculté de s'abandonner à leur tempérament dans leurs propres œuvres.

En outre, ils furent mêlés plus ou moins au monde de leur temps et ils en reçurent des impressions. D'abord celles de la vie et des goûts de la société, celles du spectacle de la Cour.

I. — Le goût chinois.

Les mœurs et les habitudes furent loin d'être compassées, réglées, solennelles, comme on l'a cru pendant longtemps. Sans se fier aux médisances des Tallemant ou des Bussy-Rabutin, il est certain qu'il régna à la Cour ou à la ville une singulière liberté, non seulement de conduite, mais d'allures. Les jeunes hommes et les jeunes femmes, même qui vécurent pendant quelque temps dans la familiarité de Louis XIV, s'abandonnaient à toutes les effervescences d'une galanterie à la fois raffinée et ardente. La mode avait toutes sortes de caprices et de fantaisies, singulièrement éloignées de la gravité de la pédagogie artistique. Et d'ailleurs, que savaient les courtisans, les riches qui composaient le monde, de la doctrine débattue dans les livres et les académies? Leurs goûts n'avaient rien de commun avec les théories.

Les amateurs eux-mêmes, mieux informés, étaient partagés. Tout collectionneur est de sa nature curieux encore plus que dogmatique, et sa curiosité se porte aussi bien vers les choses rares que vers les belles choses. Les galeries de tableaux se composaient surtout — cela est vrai — d'œuvres classiques italiennes ou d'antiquités. Mais on y voyait aussi des petites toiles hollandaises et flamandes, des « bambochades ». Lorsqu'on arrivait aux arts que nous appelons décoratifs, c'était un mélange de tous les styles, de tous les genres, et la place faite à la fantaisie.

Ici doit intervenir une véritable mode qui, au XVIIe siècle, régna encore plus que de nos jours : le goût pour les choses d'Extrême-Orient, le « goût chinois [1] », car on confondait sous ce nom les objets de la Chine, du Japon et même de l'Inde. Ils furent l'objet d'un commerce très important ; on en rencontrait chez tous les marchands de curiosités, aux célèbres foires Saint-Laurent et Saint-Germain, dans tous les mobiliers un peu luxueux. Porcelaines, étoffes, meubles, laques décoraient les châteaux et les hôtels, à côté des sévères meubles de Boulle, décoraient même les châteaux royaux.

« Entre autres beautés (que La Fontaine et ses

1. Voir BELEVITCH STANKEVITCH (Mlle), *Le Goût chinois en France au temps de Louis XIV*, 1910. GUIFFREY (JULES), *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*, 1885-1886, 2 vol. MOLINIER (Ém.), *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. III, p. 111 et suiv. H. HAVARD, *Dictionnaire du mobilier* (Chine). Le livre de Mlle St. donne beaucoup de renseignements et une bibliographie très ample.

amis virent à Versailles en 1668), ils s'arrêtèrent longtemps à considérer le lit, la tapisserie et les chaises dont on a meublé la chambre et le cabinet du Roy : c'est un tissu de la Chine, plein de figures qui contiennent toute la religion de ce pays-là. Faute de Brachmane, nos quatre amis n'y comprirent rien[1]. » Voilà la note; on la retrouve partout. Les inventaires ne laissent sur ce point aucun doute[2].

La Galerie des glaces, où semble se résumer l'art académique du temps, contenait sous sa voûte mythologique, à côté des torchères, des grands cabinets de Boulle, des vases d'or et d'argent imités de l'antique, des tables de Chine, des étoffes où se voyaient les dragons d'or fantastiques et les « magots » chinois. Cela ne choquait point, puisque le Roi avait, à Versailles même, un « Cabinet de la Chine a estages, auquel Sa Majesté a fait attacher dix feuilles d'argent représentant les travaux d'Hercules ».

La « Chine » apparaissait également dans la décoration des fêtes, par ses porcelaines, ses étoffes; ou bien encore on se costumait à la chi-

1. *Les Amours de Psyché*, Ed. Régnier, t. VIII, p. 31.

2. Un cabinet de la Chine à deux portes, sur lesquelles sont représentés quatre oyseaux en l'air, deux lapins, et des maisons à la chinoise. — Un cabinet de la Chine à deux portes, sur l'une desquelles est représenté une espèce de monstre à quatre pieds en l'air, et sur l'autre trois figures chinoises qui regardent en l'air. — Deux petits cabinets des plus fins de la Chine. — Onze boîtes de vernis de la Chine, etc. Cela se compte par centaines (*Inventaire manuscrit* de 1672, cité par Mlle Stankevitch, p. 130-133.). Le Dauphin aussi occupait ses « loisirs » à collectionner des objets d'Orient (p. 93).

noise. En 1667, au carnaval, « il y eut un bal dans le vestibule du château de Versailles, qui fut commencé par Sa Majesté avec la Reine... Le Roi avait un habit, moitié à la persienne, moitié à la chinoise ». Cela dura jusqu'au bout du règne et plus loin encore. En 1700, on vit « un roy de la Chine, porté dans un palanquin et précédé d'une trentaine de Chinois, tant musiciens chantants que de joueurs d'instruments. Le sieur Des Moulins, de l'Opéra, y divertit beaucoup dans une danse grotesque, représentant une pagode[1]. »

Ainsi préparé, le Trianon de porcelaine se comprend mieux et prend toute sa signification.

Ce premier Trianon, qui devait être remplacé en 1687 par le Trianon actuel, fut commencé en 1670. « L'engouement pour la Chine suggéra l'idée de faire un petit palais d'une construction extraordinaire » (dit Félibien), où tout, architecture, décoration, ameublement, devait rappeler le merveilleux pays de la curiosité.

L'idée première — non pas le modèle — put en venir des descriptions qui couraient en France de la fameuse tour de porcelaine de Nankin. « Le plus rare ouvrage que je vis, à mon avis, dans cette plaine est la tour de porcelaine, qui surpasse en netteté, en gentillesse, en diaprure, en émaillure et en richesse tous les ouvrages tant vantés par nos anciens. Cette tour a neuf étages voûtés et cent et huitante quatre degrés de hau-

1. Mlle Stankevitch, p. 170, 171, 172.

teur au dedans. » Puis l'auteur parle des porcelaines, de l'émail vert, rouge, jaune, qui décore la tour et la fait ressembler à une tour d'or, d'émeraudes, de rubis.

La donnée du Trianon était plus simple, puisque le petit palais ne se composait que d'un étage, mais tout en faïence (à défaut de la porcelaine), dont les tons essentiels étaient le blanc et le bleu fort délicats, avec une ornementation stylisée, surtout végétale. A l'intérieur, de même, dominaient les tons blancs et bleus, « le tout travaillé à la façon des objets qui viennent de la Chine ».

Une des chambres, celle des « Amours », était meublée à la chinoise. Dans une autre, celle de « Diane », la table et deux guéridons étaient peints de bleu et de blanc, « façon de porcelaine ». Le salon du milieu était décoré, « à la manière des ouvrages qui viennent de la Chine[1] ». Et Saint-Simon dit bien que ce premier Trianon n'était qu' « une maison de porcelaine à aller faire des collations ».

« Façon de Chine », tout cela, c'est-à-dire mélange d'objets venus de Chine et de pastiches d'objets chinois. Bien mieux encore, des figures galantes de petits amours, des rinceaux à l'antique, de la mythologie riante se mêlaient à la fantaisie ou à la fantasmagorie d'Extrême-Orient. Ce goût composite, précisément, n'annonce-t-il pas

1. Mlle Stankevitch, p. 99. — Voir aussi De Nolhac, *La Création de Versailles*, p. 18.



CONDÉ « EMPEREUR DES TURCS ».



EMPEREUR CHINOIS.



L'ASIE.



L'AFRIQUE.

quelque chose du rococo[1]? En tout cas, il introduisit déjà ou au moins prépara un changement dans la décoration des appartements. On signale dès 1673 trois manières de les peindre, dont une « en bleu et blanc, à la manière de Trianon[2] ».

Quelle contre-partie dans tout cela aux doctrines de l'Académie! Il y en eut bien d'autres chez le Roi et autour de lui.

II. — Le Roi et la vie de Cour.

Lorsque Louis XIV prit en mains le pouvoir après la mort de Mazarin, c'est-à-dire en mars 1661, il avait un peu moins de vingt-trois ans. Il était jeune, voilà ce qu'on a quelquefois oublié, gardant la vision du célèbre portrait de Rigaud, peint en 1701, ou le souvenir des *Mémoires* de Saint-Simon, qui ne commença à connaître vraiment le Roi que vers 1690, c'est-à-dire vers son déclin.

Il faut chercher à le retrouver dans la première phase de son existence, songer qu'en 1668, au moment du traité d'Aix-la-Chapelle, en pleine gloire déjà, il a tout juste atteint la trentaine; qu'en 1680, lorsqu'il reçoit le titre de Grand, il n'a guère plus de quarante ans. Pour reconstituer la physionomie, qui est si bien celle de toute une partie de son règne, il suffit de regarder les innombrables portraits qui l'ont reproduite. Dès son

1. Molinier, *ouvr. cité*, p. 111 et suiv.
2. Mlle Stankevitch, p. 112.

enfance, dès sa naissance[1], Louis XIV fut portraituré. De 1661 à 1690 surtout, tous les peintres, graveurs, sculpteurs, depuis les plus illustres, Le Brun, Mignard, Robert Nanteuil, Bernin, jusqu'aux plus obscurs, se disputèrent l'honneur de le représenter. Chaque année apportait son contingent de statues, de peintures, de dessins, de médailles. On réunit plus tard un certain nombre de ces effigies en une guirlande de médaillons, dont le premier remontait à 1640, tandis que le dernier datait de 1714. C'était l'histoire du visage royal pendant soixante-quinze ans.

Dans les œuvres des grands artistes qui l'ont représenté entre 1661 et 1675 environ[2], le Roi est véritablement charmant de grâce juvénile ; traits réguliers, yeux vifs, chevelure naturelle ou perruque légère, discrète, flottante ; le corps bien pris, alerte, dont on sent aisés tous les mouvements. Rien de théâtral, de solennel ; ce sera pour plus tard. Nous savons par tous les Mémoires qu'il était plein de bonne grâce en même temps que de grâce : pas encore de morgue, la politesse délicate, presque familière, d'un homme du monde, qui se sent toujours à sa place et sait qu'on lui

1. Pératé, *Les Portraits de Louis XIV au musée de Versailles*, 1896. Mais il y a en bien d'autres en dehors de Versailles. Voir Cabinet des Estampes, N. L'iconographie de Louis XIV occupe 6 volumes.

2. Je signalerais plus particulièrement un charmant buste du Roi au frontispice des Fêtes du Carrousel de 1662 (chalcogr. n° 3 415), un très beau Nanteuil de 1666 environ (Estampes), un fort joli Mignard. Un portrait de 1672 (Estampes) s'accentue un peu.

fera toujours sa place, toutes les manières d'un jeune homme bien né, avec la dignité d'un roi[1].

On le devine heureux de vivre, heureux de sa jeunesse autant que de son pouvoir; il adore les exercices physiques, la chasse, les bals, les fêtes, il semble qu'il ait besoin de se dépenser et de se répandre. C'est le moment où il est amoureux, l'époque de la charmante et délicate La Vallière, de l'éclatante, spirituelle et violente Montespan.

Du temps de son enfance, il ne reste guère auprès de lui que sa mère, Anne d'Autriche, qui termine dans une dévotion mystique une existence qui connut la passion au temps de sa maturité. Agée de soixante ans en 1661, elle s'était donnée tout entière à la religion; elle allait prier ou faire retraite à sa maison du Val-de-Grâce ou aux Carmélites; elle avait des visions, des extases[2]. A l'égard de son fils, qu'elle avait longtemps négligé, elle était devenue bonne mère, elle le conseillait, essayait de le mettre en garde contre ses caprices, sans grand succès d'ailleurs, le modérait cependant et le contenait. Après sa mort en 1666, Louis n'aura plus de guide, même à moitié écouté.

La reine Marie-Thérèse vécut dans l'obscurité depuis son arrivée en France en 1660 jusqu'à sa

1. Voir aussi la *Liste des statues élevées à Louis XIV* dans les *Mémoires* de la *Société d'Histoire de Paris*, t. XV (1888).

2. Voir dans Guillet de Saint-Georges, *Mém. inéd.*, t. I, p. 21, l'histoire du *Crucifix aux anges* du Musée du Louvre (n° 501).

mort en 1683, étrangère au règne comme dans le règne. Elle n'a jamais compté.

Il y avait autour du Roi bien d'autres jeunes femmes qu'elle, et autrement séduisantes : l'escadron des filles d'honneur, qui font déjà songer aux mœurs de la Régence ou de la fin du XVIIIe siècle. Une peinture, attribuée sans preuves à Mignard, les montre en nymphes fort peu vêtues auprès de Madame. Elles répandaient autour d'elles une atmosphère d'amour.

C'est dans cet « escadron » que Louis XIV fit ses premières armes d'amoureux vainqueur; là qu'il connut La Vallière. Celle-ci et Mme de Montespan sont indispensables dans l'histoire de cette première partie du règne. Qui les connaît ne peut plus parler de solennité. Elles étaient toutes deux faites pour l'amour, la première avec quelque chose de plus langoureux dans le visage et la démarche (elle boitait avec élégance)[1], la seconde, de plus hardi et de plus altier. Bien d'autres séductrices et d'autres galanteries autour du Roi : Henriette d'Angleterre, les nièces de Mazarin, quelques-unes revenues à la Cour et d'une beauté si luxuriante.

Cette vie d'amour était une existence de fêtes : plaisirs courants de la vie quotidienne, bals, ballets, musique, opéra français ou italien au

1. Il faut avouer que les portraits que l'on donne comme la représentant diffèrent singulièrement les uns des autres. Voir Jules Lair, *Louise de La Vallière et la Jeunesse de Louis XIV*, qui en a reproduit un certain nombre dans la 4e édition de son livre (1907), mais sans les discuter suffisamment, suivant moi.

Louvre, aux Tuileries, à Saint-Germain, à Versailles; puis solennités ou fêtes, pour lesquelles les prétextes se rencontraient toujours.

Quatre furent exceptionnelles et sont restées dans le souvenir : le Carrousel de 1662, les Plaisirs de l'Ile enchantée en 1664, la fête de 1668, celle de 1674. De celle-ci on peut presque dire qu'elle termina la jeunesse du Roi. On y ajouterait l'entrée de la Reine à Paris en 1660 et les fêtes offertes à différentes reprises par la Ville.

Le Carrousel de 1662 fut une grande et luxueuse fantaisie, qui mit en mouvement et en dépense tout le monde de la Cour. Colbert, Le Brun, Benserade furent chargés de l'organiser; Le Brun fournit les dessins, Benserade les devises.

Le Roi, Monsieur, le prince de Condé, le prince de Conti, les plus grands seigneurs figuraient parmi les tenants. On avait imaginé, c'était très à la mode, de les déguiser en souverains orientaux, mais souverains de féerie. On vit le roi des Perses (Monsieur), l'Empereur des Turcs (Condé), le roi des Américains (Guise), l'empereur des Romains (Louis XIV).

Les costumes éblouissaient de splendeur, casques aux aigrettes de plumes rares, corselets de soie, brochée d'or, de diamants et de perles. Sur les écus, Benserade avait écrit des devises pleines de la littérature allégorico-mythologique du temps : *Ut veni vici* (le Roi), *Uno Sole minor* (Monsieur), etc[1].

1. *Chalcographie*, nos 3 415-3 504.

Le cortège déboucha sur la place, entre les Tuileries et le vieux Louvre, qu'on avait un peu désencombrée; elle garda de la fête le nom qu'elle porte encore. Le Roi et les princes étaient accompagnés de joueurs de tambourin, de fifre, de trompette, auxquels se mêlaient des nègres tenant des singes, des sauvages conduisant ou faisant danser des ours. Les étrangers étaient venus de toutes les contrées de l'Europe. Ce fut le commencement de la diffusion de réputation de grandeur et de luxe de Louis XIV.

La fête de 1664 fut bien plus somptueuse encore et dura plus longtemps. On la donna à Versailles, où les travaux du parc avaient commencé depuis deux ans environ. L'héroïne, invisible et présente, en était Mlle de La Vallière, alors en pleine possession du cœur du Roi. Sous le titre de *Les plaisirs de l'Ile enchantée*, on mettait en scène un épisode du *Roland Furieux* : Roger retenu avec ses compagnons dans l'ile d'Alcine et délivré par la bague d'Angélique, qui le fait échapper aux sortilèges.

Il y eut trois journées, du 7 au 9 mai [1]. Le premier jour, défilé des chevaliers de Roger, char d'Apollon à quatre chevaux, vers récités par les acteurs et actrices de la troupe de Molière; puis courses de bagues, où parut le Roi, « représentant Roger, monté sur un des plus beaux chevaux du

1. Emprunté à De Nolhac, *La Création de Versailles*, 1901, p. 49 et suiv. Toute la mise en scène fut dirigée par Torelli (*Chalcographie*, nos 3 505-3 513).

monde, dont le harnais couleur de feu étincelait d'or, d'argent et de pierreries... jamais un air plus libre, plus guerrier, n'a mis un mortel au-dessus des autres hommes ». Le second jour, représentation de *La Princesse d'Elide*, comédie-ballet de Molière, et ballet final dansé par des faunes, des bergers et des bergères. « Il ne s'était encore rien vu de plus beau en ballet. » Le troisième jour, enchantements de l'île d'Alcine. On vit Alcine portée sur l'eau par un monstre marin; deux nymphes la suivaient sur des baleines, puis dans un château, qui se dévoila tout à coup. Enfin, lorsque Roger eut reçu la bague libératrice, le château s'abima au milieu d'un feu d'artifice.

Les trois jours passés, comme si l'on ne pouvait se résoudre à quitter ces ravissements, la fête se continua par une loterie de pierreries, de pièces d'argenterie, pour les dames. On avait joué aussi *Les Fâcheux*, *Le mariage forcé* et les trois premiers actes du *Tartuffe*.

Pour n'avoir duré qu'un jour, la fête du 18 juillet 1668 n'en coûta pas moins cent mille livres. Elle ne commença qu'à six heures, par une collation en plein air. Puis on se rendit à un théâtre improvisé, où 3 000 spectateurs trouvèrent place pour une comédie de Molière, un concert de symphonie et un ballet, dont Lully avait composé la musique. Au souper qui succéda, la « nef d'argent du Roi », vingt-quatre bassins d'argent ciselés, des girandoles décoraient les tables. « On donnait à manger à tout le monde. »

Au sortir du souper, le parc apparut tout à coup, illuminé depuis le tapis vert jusqu'au château resplendissant de lumière. On ne voyait que « colosses lumineux, statues, caducées de feu entrelacés ». Puis on entendit tout à coup, « par le bruit éclatant de mille boîtes, une harmonie héroïque pour ainsi dire, qui fut suivie de mille aigrettes de feu d'artifice, qu'on vit sortir des fontaines, des parterres, des bois verts et de cent endroits différents »[1].

Et chacun, croyant que la fête se terminait, retournait vers le château, « quand, du côté du grand étang, l'on vit tout d'un coup le ciel rempli d'éclairs, et l'air d'un bruit qui semblait faire trembler la terre. Chacun se rangea vers la grotte (de Téthys) pour voir cette nouveauté, et aussitôt il sortit de la pompe qui élève toutes les eaux une infinité de grosses fusées... » Quand on se sépara, on s'aperçut que le jour, « jaloux d'une si belle nuit, commençait à paraître ».

Il est certain que l'énorme développement de la Cour, l'appareil de plus en plus imposant de l'étiquette, l'organisation définitive de la Maison royale, en donnant à la vie quotidienne du Roi une régularité et un faste inconnus jusque-là, tournèrent les esprits vers le pompeux et le solennel. Mais le phénomène ne se produisit que peu à peu. Au début, la Cour fut jeune comme le Roi, et la vie de la Cour charmante et extrêmement libre. « La

1. Emprunté à De Nolhac, *ouvr. cité*, p. 63-66.

Cour de France est fort différente de la vôtre, lit-on dans une lettre du temps[1], ses occupations sont bien dissemblables, car toute leur étude est de chercher des divertissements nouveaux. Le Roi est aujourd'hui à Versailles, à courir la fête devant sa troupe de dames. Vous savez que ce sont Mme de Montespan, Mlle de La Vallière, Mme du Roure, Mme d'Heudicourt, Mlle de Fiennes, une fille de la Reine, qui est fort jolie, qui s'appelle Longueval, et encore deux ou trois dont je ne me souviens pas. Voilà la troupe royale. »

Pendant longtemps encore ce fut ainsi.

En 1681, on joua un ballet du *Triomphe de l'Amour*, dont les paroles étaient de Benserade et Quinault, la musique de Lully, les machines de Vigarani, les costumes de Bérain. Le Dauphin, la Dauphine, Madame, Mademoiselle, des grands seigneurs et des courtisans y figuraient avec le personnel de l'Académie royale de musique. On y voyait l'Amour, Vénus, les Grâces, les Plaisirs, les Dryades, les Naïades, puis les Divinités ennemies de l'Amour, vaincues par lui. A la fin l'Amour paraissait, porté par les dieux et les héros qu'il avait soumis. Jupiter et les chœurs chantaient :

Triomphez, triomphez, Amour victorieux;
Triomphez, triomphez des mortels et des Dieux.
Vous imposez des lois à toute la nature,
Vous enflammez le sein des mers;
Vos feux percent la nuit obscure,
Du séjour profond des enfers[2].

1. Citée dans J. Lemoine et A. Lichtenberger, *De La Vallière à Montespan*, 1900, p. 172.

2. Fournel, *Les Contemporains de Molière*, t. II, p. 621 et suiv.

Plus encore que la splendeur du décor et la somptuosité de la mise en scène, l'accent de galanterie sensuelle et le succès du ballet montraient que la jeunesse du règne durait toujours. C'était d'ailleurs le moment où Louis XIV était amoureux de Mlle de Fontanges.

Mais quand on avance vers 1690, le Roi prend plus de gravité dans la physionomie; les traits s'accentuent sans trop encore s'alourdir; le type de noblesse et de solennité, qui a fini par être légendaire, se forme peu à peu. Pourtant, c'est peut-être dans un portrait de 1687[1] qu'on voit apparaître quelque chose du Rigaud de 1701.

A la même date se manifeste chez Louis XIV et dans le règne un esprit nouveau. Ses passions se sont calmées, elles s'attiédissent dans la gravité des sentiments que lui avait inspirés Mme de Maintenon, épousée secrètement en 1684. Cette personne encore belle, mais d'une beauté reposée, sérieuse, mystérieuse, austère [2], venait à son heure et ramena le Roi à la vertu et à la dévotion, où son âge le poussait. « Il lit l'Écriture Sainte; il avoue ses faiblesses; il reconnaît ses fautes », écrivait-elle. Alors le Roi exerce la censure des mœurs sur les autres comme sur lui-même. En 1684, la comédie est défendue pendant le carême. Un peu plus tard, en 1692 et 1696, on essaiera de moraliser l'art.

1. De St. Gantrel.
2. H. Gelin, *Mme de Maintenon, Étude iconographique*, 1909.

Le surintendant et le directeur de l'Académie de Rome surveillent la peinture, Mme de Maintenon, la musique. « Vous me ferez plaisir de ne pas faire copier par Saint-Yves le tableau du Titien où il y a beaucoup de nudités, le Roy n'estant pas de ce goût-là présentement[1]. » D'autre part, les comptes signalent que Boullogne, Noël Coypel, Poërson, Corneille sont occupés à « couvrir les nudités des tapisseries des Gobelins ».

Madame de Maintenon écrit : « Cette musique qui fait le seul plaisir du Roi et où l'on n'entend que des maximes absolument contraires aux mœurs serait, ce me semble bien, convenable à retoucher ou à proscrire ». Si l'on en dit un mot, le Roi répond aussitôt[2] : « Mais cela a toujours été. La Reine, ma mère, qui avait de la piété, et la Reine qui communiait trois fois par semaine ont vu tout cela comme moi. » Elle essaie de pallier le mal en faisant composer des opéras austères et ennuyeux, comme le *Triomphe de la Raison sur l'Amour*, joué en 1696[3].

Tout cela coïncide avec les premières tristesses ou les premiers déboires ; avec les difficultés financières déjà angoissantes, avec la misère signalée un peu partout[4]. Mais l'effet ne s'en fit sentir dans la pensée générale, dans les lettres ou les arts, que pendant la période suivante. Le Roi demeure le

1. *Corresp.*, 1692, p. 254; 1692, p. 379.
2. Écorcheville, *Vingt suites d'orchestre*, p. 27.
3. De Lully fils (probablement de Campra en réalité); c'est une pastorale sérieuse.
4. Lavisse, *Hist. de France*, t. VII, ii, liv. IX.

Mécène éclatant des premières années; de 1681 à 1688 les dépenses continuèrent, et le luxe et les plaisirs.

En 1683, un témoin oculaire écrit : « Il n'y a jamais eu tant de réjouissances à la Cour qu'il s'en est vu pendant ce carnaval à Versailles... Jamais cour royale n'a été si nombreuse et jamais souverain ne s'est communiqué et mêlé plus familièrement avec ses sujets dans une joie publique que celuy-cy... Il a fait depuis peu des assemblées dans son grand appartement de Versailles, avec une somptuosité inouïe. Il a donné des courses de chevaux, des opéras, des comédies ». « J'y allai pour voir les illuminations qui s'y font trois fois la semaine... rien ne peut être plus beau dans le monde, plus magnifique ni plus surprenant. Le vestibule, la salle, les chambres, la galerie et le cabinet qui est au fond sont d'une longueur infinie. Figurez-vous quel est l'éclat de cent mille bougies dans cette suite d'appartements... Des emmeublemens d'or et d'argent avaient encore leur éclat particulier, comme la dorure et les marbres... on y voyait des tapisseries, statues, tableaux, de l'argenterie, des vases de fleurs, braziers, lustres, chandeliers, portières, tapis, tous différents et rares [1]. »

Le narrateur ajoute naïvement des détails qui jettent du jour sur les mérites du Dauphin. « On

1. *Relation des assemblées faites à Versailles dans le grand appartement du roi pendant le carnaval de 1683....* Bibl. Lesoufaché, C, II, 133, École des Beaux-Arts.

me promet diverses relations des assemblées particulières que l'on a faites pendant l'hiver, où Mgr le Dauphin a emporté le prix par ses inventions ingénieuses toujours inouïes et par les divers habits qu'il prenait en un seul jour, changeant de taille et de manière qu'il était impossible de le reconnaître : Ce prince est infatigable. »

Ainsi l'extérieur des choses restait à peu près ce qu'il avait été au temps de la jeunesse et de la gloire sans nuages, et d'ailleurs l'art suivait l'impulsion donnée jadis, même si elle commençait à se ralentir.

Cette impulsion, d'abord de joie, de fêtes, puis de grandeur éclatante, elle vient bien de Louis XIV. Il ne faut lui demander d'avoir eu ni une esthétique ni une doctrine, cela va de soi. Même on ne trouve pas chez lui ce goût vif, primesautier, qui décèle les vrais dilettantes : un François Ier par exemple ou un Léon X, passionnés pour toutes les belles choses. Louis XIV aima les arts comme un luxe et une élégance dont la vie se pare, il aima en eux les qualités d'ordonnance, de somptuosité, qui correspondaient à la nature de son esprit et à son idéal de règne. A part cela, on ne voit guère qu'il ait eu de préférences personnelles ; il suivit tout simplement les idées de son temps, qu'il s'agît de l'antique, de Raphaël, de Titien, de Rubens. Il eut du goût, parce qu'on en avait autour de lui. La Bruyère l'a fort bien vu. « Les princes, sans autre science ni règle, ont un goût de comparaison : ils sont nés et élevés au milieu et comme dans le

centre des meilleures choses, à quoi ils rapportent ce qu'ils lisent, ce qu'ils voient et ce qu'ils entendent. Tout ce qui s'éloigne trop de Lulli, de Racine et de Le Brun est condamné[1]. »

« J'ai trop aimé les bâtiments », disait-il à son arrière-petit-fils, en mourant. Voilà sa vraie passion, qui n'est pas purement artistique. Il la pratiqua en roi et en bourgeois. Il se plut à la bâtisse, comme on dit; il fit construire et quelquefois démolir pour le plaisir de faire reconstruire. En même temps que le nouveau Versailles, il se donne le premier Trianon, qu'il démolit au bout de quinze ans, pour le remplacer par un autre; puis c'est Marly, dont les travaux ne cessèrent jamais. Les jardins de Versailles eux-mêmes sont à plusieurs reprises bouleversés, remaniés. De ses constructions il surveille les moindres détails. On se le figure volontiers, sa grande canne à la main, indiquant à Colbert, à Le Nôtre, à Mansart, une allée à changer, un arbre à élaguer. Il ne s'humanise jamais autant, il ne se montre jamais si désireux de plaire qu'en promenant des visiteurs dans son parc, quêtant presque les compliments.

Mais il eut une autre préoccupation, qui finit par devenir dominante et qu'il imposa aux arts comme à la littérature : le sentiment exalté de sa grandeur et de sa gloire[2] et l'idée — courante dans l'esprit classique — que les œuvres de peinture, de sculp-

1. La Bruyère, *Caractères*, t. I, p. 353.
2. Les témoignages sont innombrables. Voir Lavisse, *Hist. de France*, t. VII, I, liv. II, ch. 1.

ture, d'architecture, contribuent à assurer l'immortalité aux souverains. Colbert, d'ailleurs, ne cessait pas de l'en entretenir : « C'est à l'aune des monuments qu'on mesure les rois ». Il faut donc encourager les artistes et surtout leur demander du grandiose. Que leur œuvre donne l'idée d'un homme dont la volonté et le pouvoir créateur ne connaissent pas de limites.

C'est là le sens de Versailles, de Trianon, de Marly, de cette accumulation dans l'inutile qui « étonne ». Immensité du domaine royal, prolongé jusqu'au delà des bornes de l'horizon, constructions disproportionnées dans leur étendue, que le regard ne peut embrasser d'un seul coup, profusion de statues, de tableaux, de meubles, d'orfèvreries, il faut que l'imagination demeure accablée, comme en face du surhumain gigantesque. Lorsque l'Académie de peinture, en 1664, donne aux étudiants ce sujet : « *La Renommée en l'ayre* (*sic*) *portant le portrait du Roy.... les quatre parties du monde regardant et admirant le dit portrait* »; lorsque Le Brun figure dans le grand escalier de Versailles ces hommes des quatre parties du monde, venus pour contempler les splendeurs du château et du règne, il ne faut voir là que l'application du programme conçu par le Roi et réalisé par ceux qui le servent.

Rien dans cette conception qui ne s'accorde avec les doctrines artistiques du temps; l'esprit latin est certainement celui qui se prête le plus à l'apothéose dans la littérature et l'art; l'interprétation

de la pensée à l'aide de l'antique, par le recul même qu'elle donne, contient déjà presque la part d'allégorie nécessaire; le souvenir de Rome qui obsède toutes les imaginations est plein d'idées de grandeur, qu'il suffira de transporter dans le temps présent. Rien non plus qui soit en contradiction avec l'art italien lui-même, si facilement apologétique et en même temps si fastueux, si mondain, si éclatant au XVIIe siècle. Louis XIV ne demande en somme à l'esthétique du siècle que d'exprimer, par les moyens dont elle dispose, son bonheur de se sentir jeune, heureux, aimé, admiré. C'était demander à l'art de ne pas se faire austère et d'être superficiel et brillant.

III. — La mythologie. Le décor d'opéra.

Les hommes du XVIIe siècle vécurent dans un monde intellectuel mythologique[1]. Leur imagination fut hantée des divinités qu'ils voyaient partout dans les demeures ou dans les parcs de l'époque; leur pensée se recouvrit des voiles de la Fable. *L'Art poétique* de Boileau venait à son heure.

L'éducation, en effet, était toute latine, mythologique beaucoup plus qu'historique. Le maître par excellence était Ovide; les écoliers savaient par cœur ses *Métamorphoses*, au moins autant que

1. Delaporte (P.-V.), *Du Merveilleux dans la littérature française sous le règne de Louis XIV*, 1891. Romain Rolland, *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895. *Musiciens d'autrefois*, 1908.

l'*Énéide* de Virgile. Ils connaissaient familièrement les moindres détails des légendes des dieux, de leur costume, de leurs attributs. Presque dès les premières classes, on leur mettait entre les mains des dictionnaires de la Fable. Dans les collèges des Jésuites en particulier, les jeux, les fêtes, les cérémonies empruntaient toujours quelque chose à cette antiquité si peu sévère.

Bayle recommande à un jeune homme de s'initier à ces connaissances qui contribuaient à faire l'honnête homme : « De grâce, apprenez bien comme on représentoit chaque divinité. Ne vous contentez pas de savoir que Neptune portait un trident. Sachez de plus comment estoit fait son chariot et par quelle sorte d'animaux il était traîné. Et ainsi des autres dieux... Le *Pantheum mythicum* décrit assez joliment l'équipage de chaque dieu. Prenez-y bien garde en le lisant[1]. »

Le peintre Gérard de Lairesse témoigne de ce qu'était l'éducation de la plupart des artistes[2]. « Dans ma jeunesse je possédais parfaitement toutes les fables d'Ovide, de sorte qu'il suffisait que j'entendisse en nommer quelqu'une pour m'en rappeller jusqu'à la moindre circonstance. »

Les femmes et même les jeunes gens n'étaient pas moins familiarisés avec cette antiquité. « Il faut avoir bien peu fréquenté les dames de la plus

1. Bayle, *Lettres*, t. I, 7 mars 1675, dans Delaporte, *Le Merveilleux*, p. 12. Le *Pantheum mythicum* est un ouvrage du P. Pomey, paru en 1658. Il était illustré.

2. Gérard de Lairesse, *Le Grand livre des peintres*, p. 222, 223.

haute qualité, écrivait Desmarets, pour ignorer que la plupart savent l'Histoire, la Fable et la Géographie. » En 1657, on édita *La Lyre du jeune Apollon*, toute pleine de l'histoire des dieux, de leurs attributions, des périphrases mythologiques les plus savantes. C'était l'œuvre « du petit de Beauchasteau », âgé alors de dix à onze ans. Rien de trop étonnant à cela, si vraiment Louis XIV, dès trois ou quatre ans, avait entre les mains un jeu de 52 cartes mythologiques [1], et si l'on songe qu'une des premières connaissances que le Dauphin et le duc de Bourgogne reçurent de Bossuet et de Fénelon fut celle des « Fables de la théologie payenne ».

Que l'on ajoute les poètes italiens, l'Arioste, le Tasse, on sentira à quel point la féerie, les enchantements (que l'Arioste et le Tasse ont si souvent empruntés à l'antiquité) obsédaient pour ainsi dire toutes les intelligences.

De l'esprit mythologique on arrivait par une pente naturelle à l'esprit allégorique. La mythologie n'est-elle pas toute allégorie?

Alors Boileau peut écrire, d'accord avec presque tout le monde :

> La Fable offre à l'esprit mille agréments divers,

et développer sa pensée sur le mode d'amplification :

> Chaque vertu devient une divinité,
> Minerve est la prudence et Vénus la beauté

1. Delaporte, *Le Merveilleux*..., p. 13-15.

Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre,
C'est Jupiter armé pour effrayer la terre.
Un orage terrible aux yeux des matelots,
C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots [1].

Son adversaire, Charles Perrault, dira de même :

Quelque part qu'au matin il (le poète) découvre des fleurs,
Il voit la jeune Aurore y répandre des pleurs;
S'il jette ses regards sur les plaines humides,
Il y voit se jouer les vertes Néréides,
Et son oreille entend tous les différents tons
Que poussent dans les airs les conques des Tritons.
S'il promène ses pas dans une forest sombre,
Il y voit des Sylvains et des Nymphes sans nombre [2].

Il n'est pas jusqu'à Corneille qui ne reprenne ces idées, lorsqu'il défendra les droits du Merveilleux profane.

Quoi! bannir des enfers Proserpine et Pluton!
Dire toujours le diable et jamais Alecton!
Sacrifier Hécate et Diane à la lune,
Et dans son propre sein noyer le vieux Neptune!
Un berger chantera ses déplaisirs secrets
Sans que la triste Écho répète ses regrets!
Les bois autour de lui n'auront point de Dryades,
L'air sera sans Zéphyr, les fleuves sans Naïades [3]!

La théorie s'exprime aussi en prose. « Les poètes feront parler les Naïades du Rhin, de la Meuse et de l'Yssel. Il ne sera pas mesme mal à propos de faire écrire le dieu du Rhin et la déesse de la Seine : il nous a semblé qu'il pourra dire de belles choses sur les conquestes du Monarque des Lis, quand il ne prendroit pour sujet de son

1. BOILEAU, *Art poétique*, ch. III.
2. PERRAULT, *Le Génie*, cité dans DELAPORTE, *Le Merveilleux*, p. 182.
3. CORNEILLE, *Œuvres*, Éd. Marty-Lavaux, t. X, p. 239-241.

Espistre que le fameux passage de Tolhuis[1]. »
« Cela touche d'une autre manière que les expressions communes, quand un poète vient à parler de la guerre et qu'il dit que Bellone, déesse de la guerre, porte la terreur et l'épouvante dans toute une armée; que le dieu Mars anime l'ardeur des soldats. Ces manières de dire les choses font bien une autre impression sur les sens que celles-ci dont on se sert dans l'usage ordinaire : « Toute l'armée fut épouvantée, les soldats estoient animés au combat... » Les mots de crainte, de colère, ne font pas grande impression. « Mais on ne peut se représenter la déesse de la colère avec ses yeux pleins de fureur, ses mains teintes de sang, les flammes qui sortent de sa bouche, les serpents sifflant autour de sa tête, cette torche allumée qu'elle tient à la main, sans frémir[2]. »

Ces idées pénétrèrent d'autant plus les esprits qu'elles trouvèrent une expression sensible dans le théâtre et surtout dans l'opéra, où le pouvoir de la musique s'ajouta à celui du décor pour transformer les théories en sensations[3].

1. *Mercure Galant* de 1672, t. III, p. 94 et 95. Dans P. Delaporte, *Le Merveilleux*, p. 190, n° 4.

2. Bernard Lamy, *La Rhétorique* (1675), l. IV, chap. xvi, dans Delaporte, *Le Merveilleux*, p. 225-226. Le P. Rapin avait émis la même théorie : « La poésie doit de temps en temps faire intervenir les Dieux et la Fable, pour exciter l'admiration et faire sortir les esprits d'eux-mêmes ». (Delaporte, p. 375, n. 2.)

3. Voir, sur la question, R. Rolland, *Histoire de l'Opéra*, p. 263. Il insiste sur les effets pernicieux de la machinerie, qui entraîna l'art vers le faux éclat. Oui, mais il y eut par là un renouvellement nécessaire.

Le ballet puis l'opéra, qui en dérive, passèrent en France « sous pavillon italien », et l'on peut attribuer à l'influence de Mazarin le premier développement de ce dernier genre. Ballets ou drames lyriques se multiplient vers la seconde moitié du XVII[e] siècle ; les premiers surtout furent mêlés de la façon la plus intime à la vie de la Cour, puisque Louis XIV y figura longtemps comme danseur.

Bien plus, presque toutes les pièces de Molière furent accompagnées de ballets, depuis les *Fâcheux* jusqu'à *Georges Dandin* et au *Malade imaginaire* ; ils étaient certainement aussi goûtés que la comédie elle-même : tantôt comiques, tantôt pastoraux et romanesques. Dans toutes les fêtes royales, *Plaisirs de l'Ile enchantée*, etc., ce genre a toujours place, à côté des tragédies ou des comédies.

Il est impossible d'énumérer tous les ballets ou drames lyriques du XVII[e] siècle[1]. Voici du moins quelques titres qui en montreront le développement. En 1647, l'*Orfeo* de Luigi Rossi; en 1650 l'*Andromède* de Corneille (avec machines de Torelli) ; en 1654, *Le Nozze di Peleo è Theti* (opéra de Caproli, avec machines de Torelli, qui donna lieu à une publication fort curieuse : *Décorations et machines aprestées aux nopces de Tétis, ballet royal représenté en la salle du Petit Bourbon, par Jacques Torelli inventeur*, dédiées à l'éminentissime prélat cardinal Mazarin)[2]. En 1660, *La Toison*

1. Voir surtout ROMAIN ROLLAND, *Histoire de l'Opéra*, ou *Musiciens d'autrefois*, 1908.

2. Bibl. nat., Estampes, T*b*, 2. *Silvestre delineavit et sculpsit.*

d'or, de Corneille, et en 1669, *Flore*, de Benserade. En 1671, *Psyché*, de Quinault, Corneille [1], Molière et Lully; en 1675, *Circé*, etc.

Considérons, pour avoir l'idée de la place tenue par le ballet ou l'opéra dans les esprits et les habitudes mondaines, que la fondation de l'Académie de musique par Lulli, en 1672, fut un événement; qu'elle mit en mouvement toutes sortes de grands personnages et en jeu des intérêts considérables; que l'Académie, qualifiée de royale, était presque assimilée aux autres Académies et recevait comme elles des privilèges. A partir de ce moment, les drames lyriques ou les ballets proprement dits se multiplièrent sous l'influence de Lulli et aussi de Quinault [1] et devinrent un grand genre artistique.

Or, la mise en scène y était d'une somptuosité et d'une fantaisie extraordinaires : machinerie, décors, costumes.

Dans *Andromède*, représentée en 1650, la scène de la délivrance d'Andromède est ainsi disposée : sur le devant une plage, puis la mer houleuse, bordée à droite et à gauche d' « effroyables » rochers, qui « s'élèvent jusque vers la nue »; au fond et prolongeant la nue un horizon de montagnes. Andromède, en robe de brocart et coiffée de plumes, est adossée aux rochers de gauche, pendant qu'un

1. Il y a chaque année au moins un opéra ou un ballet nouveau. En 1672, *Les Festes de l'Amour*; en 1673, *Cadmus et Hermione*; en 1674, *Alceste*; en 1675, *Thésée* et *le Carnaval*; en 1676, *Atys*; en 1677, *Isis*; en 1678, *Psyché*; en 1679, *Bellérophon*, etc.

horrible dragon nageant au milieu des eaux se dirige vers elle. Mais, à ce moment, on aperçoit dans le ciel Persée monté sur son cheval ailé, qui fond sur le monstre. Le père et la mère éplorés et quelques seigneurs en costume de cour assistent sur le rivage à la péripétie du drame [1].

Corneille, qui d'ailleurs a varié, disait dans sa préface : « Les machines ne sont pas dans cette tragédie comme des agréments détachés; elles en font en quelque sorte le nœud et le dénouement... » Il ajoutait que le sieur Torelli s'était surpassé lui-même à les imaginer [2].

On peut donner comme un des meilleurs types du genre la *Psyché*, où collaborèrent Corneille, Molière, Quinault, Lully, et qu'on représenta solennellement dans la salle des machines aux Tuileries. La mise en scène était une sorte d'illustration de tout l'art mythologique du temps, aussi somptueuse dans son genre, sinon aussi belle que les décors dont Le Brun, Mignard et leurs émules ornèrent les palais royaux. Il faut songer qu'à cette date on n'avait pas encore vu les splendeurs du Grand escalier ni de la Galerie des glaces de Versailles, pas même celles des Grands appartements. On dirait presque qu'elles trouvèrent quel-

1. Cab. des Estampes, T*b*, 1-4 et P*d*, 74. Les descriptions des livrets d'opéras, de comédies, de tragédies, fournissent beaucoup. G. Bapst, *La décoration théâtrale à la cour de Louis XIV*, *Gaz. des B.-A.*, juin 1892.

2. Dans Écorcheville, *Corneille et la Musique* (la gravure est donnée d'après l'édition du ballet de 1651), p. 12, et *Préface d'Andromède* (1650).

ques inspirations dans toute cette machinerie, où les dieux, les déesses, les nymphes, les sylvains apparaissaient, tantôt au milieu des merveilles éclatantes de demeures féeriques, tantôt dans le pittoresque charmant de la nature.

« Le théâtre (pour le prologue) représente sur le devant un lieu champêtre et la mer dans le fond »... On voit des nuages suspendus en l'air qui, « en descendant, roulent, s'ouvrent, s'étendent, et répandus dans toute la largeur du théâtre, laissent voir Vénus et l'Amour, accompagnés de six autres amours. »

Au premier intermède, c'étaient des rochers affreux et une « effroyable solitude », qui se changeaient en une « cour magnifique, ornée de colonnes de lapis enrichies de figures d'or ». Les Cyclopes et les Fées y plaçaient des vases d'or, allusion, si l'on veut, à la vaisselle d'or et d'argent que les Gobelins fournissaient au Roi.

L'acte IV offrait un jardin, avec des berceaux de verdure, soutenus par des thermes dorés et décorés d'orangers, d'arbres chargés de fruits ou des fleurs les plus belles. Au fond, des dômes de rocailles, des fontaines, des statues, un magnifique palais. N'était-ce pas tout Versailles, avec peut-être quelque chose de plus magique encore? Enfin apparaissait le ciel, le ciel mythologique s'entend. Jupiter, Vénus, l'Amour, Psyché, toutes les divinités se réunissaient dans cet Olympe, dont le fond laissait voir des palais qui se déployaient dans une triple perspective. Une gravure du

cabinet des Estampes[1] représente une salle de palais ornée de guirlandes de fleurs tombant du plafond. Au centre, Psyché, assise sur un lit de repos et servie par trois femmes. Tout autour de la salle, des statues d'amours.

Les actrices étaient Mlle de Brie (Vénus), Mlle Molière (Psyché), célèbres par leur beauté et leur grâce, et dont nous savons qu'elles portaient des costumes chargés d'or, de perles, de pierreries.

Le décor architectural, qui n'est que le pastiche d'une véritable construction, permettait des fantaisies grandioses d'imagination, que n'entravait aucun souci des conditions techniques et pratiques. On ne voyait qu'immenses perspectives de portiques gigantesques, que bâtiments superposés les uns sur les autres; les pilastres les plus riches, les colonnes torses, les cariatides se multiplient dans les salles. Les imitations d'or, de stuc, de marbres, de pierres précieuses même, donnent une impression de féerie. Les costumes, où l'Orient, l'antiquité, un Orient et une antiquité de parade, se mêlent aux habillements modernes, sont éclatants de luxe : brocarts, diamants, perles, cuirasses damassées, rubans multicolores, tout chatoie. C'est fait avant tout pour parler aux yeux, pour éblouir. Il était impossible qu'il n'en restât pas une sensation forte dans la vision, et par suite dans le goût des spectateurs, simples amateurs ou bien artistes.

1. Tb. 1 +, f° 374.

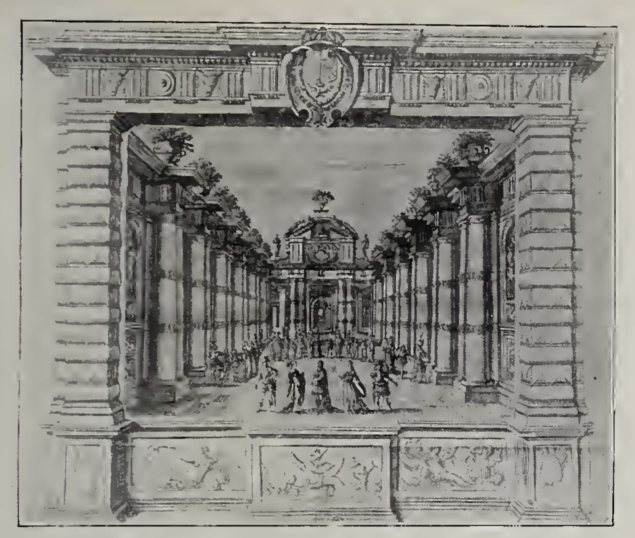
La mythologie et le décor d'opéra envahirent l'église elle-même, et se mêlèrent à toutes les pompes du culte, même — et surtout — aux cérémonies funéraires. Elles devenaient un spectacle où courait la foule.

Tel fut, par exemple, le service du chancelier Séguier, que fit célébrer l'Académie de peinture, dont il avait été le protecteur en titre officiel. « L'Académie ayant choisi l'église des Révérends Pères de l'Oratoire de la rue Saint-Honoré comme la plus commode pour élever une représentation funèbre, et M. Le Brun, premier peintre du Roi, ayant fourni le principal dessein, plusieurs des autres peintres et sculpteurs de l'Académie contribuèrent par leurs ouvrages à mettre cette église en l'état que je vais décrire.

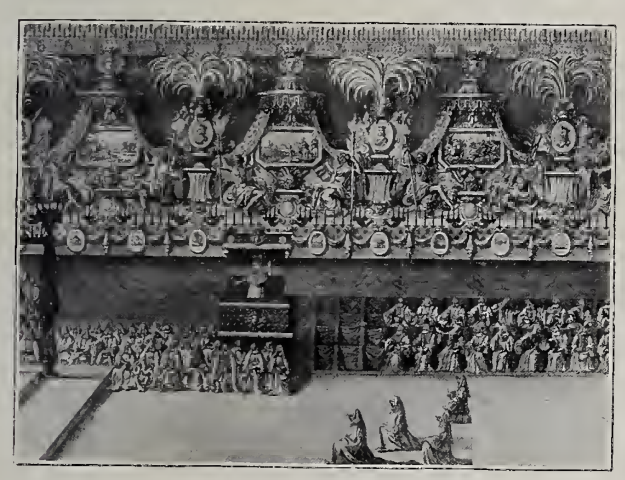
« Au milieu de la nef paroissoit le tombeau et ce qu'on appelle le catafalque. La base de ce tombeau était un grand zocle de marbre blanc et noir, de figure quarrée, mais plus long que large, sur lequel s'élevaient dix degrés garnis d'une infinité de lumières. Sur ce zocle et dans ses angles il y avoit quatre piédestaux de marbre. Dans le tympan de chacune de leurs faces étoient les armes de M. le Chancelier, et au dessus quatre figures de mort assises. Elles tenaient d'une main les masses qu'on porte ordinairement devant les chanceliers de France[1]. »

Voici, d'autre part, ce qu'écrit Mme de Sévigné

1. Félibien, *Entretiens*, t. IV, 182-203.



DÉCOR DES NOCES DE THÉTIS ET PÉLÉE.



POMPE FUNÈBRE DU GRAND CONDÉ.

à propos des obsèques de Condé : « Le moyen, mon cher cousin, de ne pas vous parler de la plus belle, de la plus magnifique et de la plus triomphante pompe funèbre qui ait jamais été faite depuis qu'il y a des mortels? C'est celle de feu M. le Prince, qu'on a faite aujourd'hui à Notre-Dame. Tous les beaux esprits se sont épuisés à faire valoir ce qu'a fait ce grand prince et ce qu'il a été. Ses pères sont représentés par des médailles jusqu'à Saint Louis; toutes ses victoires par des basses-tailles (bas-reliefs), couvertes comme sous des tentes, dont les coins sont ouverts, et portés par des squelettes dont les attitudes sont admirables. Le mausolée, jusque près de la voûte, est couvert d'un dais en manière de pavillon encore plus haut, dont les quatre coins retombent en guise de tentes. Tout le monde a été voir cette pompeuse décoration[1]. »

Il est plus étrange, au premier abord, de retrouver cet appareil théâtral et païen dans les cérémonies de pure dévotion. C'était cependant courant. Pour la solennité de la canonisation de sainte Rose[2], religieuse jacobine, le portail de l'église des R. P. Jacobins réformés de la rue Saint-Honoré était orné d'un portique de quarante pieds de haut, décoré de pilastres, des armes du Roi, d'un grand tableau posé sur la première corniche. A l'intérieur, on avait dressé un autel spécial, couvert de brocart

1. Mme de Sévigné à Bussy, Ed. Monmerqué, t. VIII, p. 29.
2. *Mém. inéd.*, t. I, p. 433, 434. La solennité eut lieu en 1671, du 29 août au 5 septembre.

d'argent, chargé de chandeliers, de vases remplis de fleurs, se reflétant dans des miroirs. Les cérémonies durèrent huit jours, et chaque jour le devant de l'autel était changé.

Au-dessus de l'autel se développait une ample gloire, dont le centre, creusé en perspective, contenait l'image de la sainte environnée d'anges. Un mécanisme faisait avancer et reculer la gloire; lorsqu'elle avançait, le nombre des anges augmentait. Au moment de la bénédiction, le saint sacrement descendait sur l'autel au milieu des cierges répandant une lumière éclatante. « En sorte que l'on croyait voir un véritable paradis. » Nous parlions d'opéra, cela est si vrai que l'archevêque défendit l'emploi des machines et de l'illumination, « comme tenant trop de l'opéra ».

La Bruyère songeait plus tard[1] à des cérémonies de ce genre, lorsqu'il écrivait : « Déclarerai-je donc ce que je pense de ce qu'on appelle dans le monde un beau salut, la décoration souvent profane, les places retenues et payées, les entrevues et les rendez-vous fréquents, le murmure et les causeries étourdissantes, quelqu'un monté sur une tribune qui y parle familièrement, sèchement, et sans autre zèle que de rassembler le peuple et l'amuser, jusqu'à ce qu'un orchestre, le dirai-je? et des voix qui concertent depuis longtemps se fassent entendre?... Quoi? parce qu'on ne danse pas encore aux T. T.** me forcera-t-on d'appeler tout ce spectacle office d'Église? »

1. La Bruyère, *Caractères*, t. I, p. 172, 174 (éd. de 1694).

Aussi le mot même d'opéra se rencontre-t-il souvent : « Cette église (Saint-Paul-Saint-Louis) est si bien l'église de l'Opéra que ceux qui ne vont point à l'un s'en consolent en allant à vespres à l'autre... un acteur nouvellement reçu ne se croirait qu'à demi possesseur de son emploi, si on ne l'avait installé et fait chanter chez les Grands Jésuites[1] ».

Seignelay, dans une lettre officielle à l'archevêque de Paris, écrivait : « On s'est plaint au Roi que ces Théatins, sous prétexte d'une dévotion aux âmes du Purgatoire, faisaient chanter un véritable opéra dans leur église ». Il recommandait de mettre fin au scandale. Ce n'était pas la première fois qu'on y songeait, preuve que le mal était invétéré.

Le clergé séculier essaya de réagir. Dans les statuts du synode tenu à Paris en juillet 1674, on trouve la défense de mettre sur les autels des décorations profanes : miroirs, machines, tapisseries. On interdit « de faire chanter des musiques profanes et séculières, de toucher sur l'orgue des chansons et autres airs indignes de la modestie et de la gravité du chant de l'Église; de faire chanter en chœur ou avec des instruments aucune musique aux Ténèbres, dans un temps destiné à pleurer la mort du Sauveur du monde; de faire chanter des filles et des femmes en d'autres églises qu'en celles

1. F. de La Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française.* Voir aussi, Faugère, *Journal d'un voyage à Paris en 1657-1658*, p. 42.

des communautés de leur sexe; et de convier et inviter par billets et par affiches à venir entendre la musique, comme on ferait à un spectacle ou à un théâtre[1] ».

IV. — Tentative de réaction.

La réaction alla plus loin; elle se fit contre l'opéra même, contre la musique et contre l'emploi de la mythologie dans la littérature ou dans l'art. On invoquait le goût et la morale.

La Fontaine reproche à l'opéra le mélange de genres trop divers[2] : ballet, concert, tragédie; les combinaisons d'instruments et de voix : tambour et viole, trompette et voix. « Il faut vingt clavecins, cent violons pour plaire. » Il insiste sur la nécessité de séparer les genres. « La musique en sera d'autant mieux concertée. » La tragédie exprimera plus dignement de nobles sentiments; le ballet reprendra ses pas, ses machines, l'attrait de ses danses.

Sous forme d'éloge, il donne, en passant, quelque atteinte à Louis XIV lui-même. « Le Roi, dit-il, veut montrer qu'il est le plus puissant des rois en mêlant mille plaisirs ensemble. Sur le théâtre comme en campagne, il veut de la grandeur, de l'éclat; comme il aime la guerre, ses divertissements en sentent toujours quelque chose. Les concerts

1. Bibl. Nat., E. 2 400; Z. 2 372.
2. La Fontaine, *Épître à M. de Niert*, 1677, t. IX des *Œuvres complètes*, éd. Régnier, p. 157-158.

d'instruments et de voix font penser au tonnerre, aux cris des soldats dans la bataille; le ballet prend l'aspect d'une revue, comme en faisaient les Césars dans leurs triomphes. »

La Bruyère prenait la question de plus haut : « L'on voit bien que l'opéra est l'ébauche d'un grand spectacle; il en donne l'idée ». Tel est le thème d'un développement assez indécis dans ses conclusions, puisque La Bruyère déclare que l'opéra l'ennuie, que pourtant c'est faire preuve de mauvais goût de considérer les machines et les décors comme un simple amusement d'enfants. N'entretiennent-elles pas chez les spectateurs la charmante illusion du merveilleux? « Le propre de l'opéra est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement. » Seulement *Bérénice* et *Pénélope* n'ont besoin ni de chars volants ni de divinités dans les nuages, et voilà pour La Bruyère leur supériorité[1]. On lui répondrait peut-être qu'il ne tient pas compte de la différence des genres et qu'il ne sent pas la beauté de la musique.

Corneille s'attaquait plus particulièrement à la musique, mais c'était toujours l'opéra qui, en somme, était considéré comme un genre inférieur et purement décoratif; ce qui nous importe. Corneille ne veut employer la musique dans la tragédie que pour les intermèdes, pour les parties

1. La Bruyère, *Caractères*, ch. i. Saint-Évremond aussi proteste contre l'opéra, au nom de la raison. R. Rolland, *Hist. de l'Opéra*, p. 124.

qu'on pourrait appeler extérieures à l'expression des passions ou même au développement de l'intrigue. La raison qu'il donne est du reste de pratique plutôt que de sentiment. Les voix se mêlant, les paroles seront mal entendues des spectateurs, qui ne pourront dès lors suivre la pièce dans sa marche logique.

Il y a bien aussi chez lui l'idée que la musique n'a pas la force nécessaire pour rendre les sentiments ardents ou héroïques[1]. « On ne pourrait approuver qu'un auteur touché fortement de ce qu'il lui vient d'arriver se donnât la peine de faire des stances. Entendons évidemment des stances destinées à être musicalisées, autrement la déclaration serait étrange venant de l'auteur du *Cid* et de *Polyeucte*. Il écrivait cela au sujet d'*Andromède*, où la musique, en effet, n'intervient, sauf une exception, que par des chœurs étrangers à l'action. Il ne se démentait pas en collaborant par complaisance à *Psyché*, qui en réalité n'était pas son œuvre.

La mythologie elle-même fut mise en cause, au nom de la vraisemblance, de la convenance littéraire, de la religion. Ce fut l'occasion d'une querelle aussi longue que vive qui, par certains côtés, se rattache à la Querelle des anciens et des modernes. Elle montre, et c'est ce que nous avons à prouver, à quel point les contemporains sentaient que l'idée païenne avait pénétré tous les

1. Écorcheville, *Corneille et la Musique*, 1906, p. 11-13, 19 (voir aussi la p. 23).

esprits et combien elle influait sur les sentiments, par conséquent sur la littérature et sur l'art.

La Fontaine traita la chose en plaisanterie : il fit voir qu'il ne prenait pas au sérieux les dieux qu'il invoquait si souvent.

Lorsque l'Amour demande à Jupiter que Psyché soit admise dans l'Olympe, celui-ci lui répond sur le ton badin d'une parodie, presque à la Scarron : Nous avons parmi nous trop de déesses, femmes qui font beaucoup de bruit; une fois Psyché déesse à son tour, il lui faudra des temples; « notre portion » en sera diminuée, elle n'est déjà plus très grasse. L'Amour n'est pas en reste : Que vous importe le culte des hommes? « Ne vivez-vous pas ici heureux et tranquille, dormant les trois quarts du temps, laissant aller les choses comme elles peuvent, tonnant et grêlant lorsque la fantaisie vous en vient[1]? » Et puis nos déesses, dit-il, ne sont guère distrayantes : Cybèle vieille, Junon de mauvaise humeur, Cérès provinciale, Minerve toujours armée, Diane qui « rompt les oreilles avec sa trompe ». Vénus seule pourrait réjouir l'Olympe, mais elle est toujours en course.

Molière avait bien aussi parlé des dieux avec la même irrévérence, sous le masque de ce maraud de Sosie.

Desmarets, de bonne heure, avait cherché à réagir contre l'emploi de la mythologie, c'est-à-dire du Merveilleux païen auquel il opposait le

1. La Fontaine, *Psyché*, t. VIII, éd. Régnier, p. 230, 231.

Merveilleux chrétien; il ne s'en tenait par conséquent pas à la négation. C'est en 1669 qu'il engagea vraiment la lutte [1]. Il en appelait au Roi lui-même, dénonçant à l'avance le procédé de Boileau dans sa fameuse épitre. Il disait :

Toutefois, si l'on croit ces illustres censeurs,
Il faut pour te chanter appeler les neuf Sœurs;
Il faut pour te donner une immortelle gloire
Mesler sans cesse Mars à ta brillante histoire,
Dire qu'aux bords du Lis on le vit aux combats
Animer ta valeur et conduire tes pas,
Qu'il te rendit lui seul tes conquêtes faciles.

Il railla l'épître assez spirituellement :

L'on n'osera donc plus chanter une victoire
Qu'aux fausses Déités on n'en rende la gloire.
D'un fleuve jamais nul ne franchira les eaux
Que le Dieu limoneux ne sorte des roseaux [2].

Puis viennent les moralistes et les hommes de froide raison.

Saint-Évremond proteste contre les scandales de la mythologie antique [3], contre l'imbécillité de certains récits de la Fable, contre l'extravagance du Merveilleux, si on le dépouille des ornements poétiques. Il montre les dieux et les déesses encourageant ou commandant les pires forfaits, favorisant ou pratiquant les passions les plus honteuses. Il ne demande cependant point qu'on les rejette des ouvrages modernes, mais il voudrait qu'on les

1. Pour la première fois vers 1657, dans le *Clovis*. Voir sur la question, Delaporte, *Le Merveilleux*, p. 290-291.
2. Dans le *Discours*... de 1674. Delaporte, *Le Merveilleux*, p. 387.
3. *Sur les poèmes des anciens*, Du merveilleux qui se trouve dans les poèmes des anciens, *Œuvres*, t. II, p. 503.

y présentât sages, justes et bons; à ce compte il ne serait pas resté grand'chose de Jupiter et des divinités de l'Olympe. Le fond de son idée, et c'est fort défendable, repose sur ceci que cette mythologie ne fournissait, à y regarder de près, que des inspirations bien froides ou banales, et qu'on aurait pu en chercher ailleurs de plus vivantes.

La Bruyère n'est pas moins vif, en songeant, il est vrai, au scandale du paganisme adopté par l'Église elle-même. « Que les saletés des Dieux, la Vénus, le Ganymède et les autres nudités du Carrache aient été faites pour des princes de l'Église, et qui se disent les successeurs des Apôtres, le palais Farnèse en est la preuve[1]. »

Les partisans de la Fable ne se tinrent pas pour battus. On sait assez la résistance — offensive — de Boileau et de ses amis. Corneille fut repris d'enthousiasme juvénile et frappa presque les premiers coups, dans des vers qui sentent par endroits la fougue païenne de Ronsard :

> Moi, si je peins jamais Saint-Germain ou Versailles,
> Les nymphes malgré vous danseront tout autour;
> Cent demi-dieux follets leur parleront d'amour.
> Du satyre caché les brusques échappées
> Dans les bras des Sylvains feront fuir les Napées,
> Et si je fais ballet pour l'un de ces beaux lieux,
> J'y ferai, malgré vous, trépigner tous les dieux[2].

Combattue dans la littérature, la mythologie le fut beaucoup moins dans les arts; la peinture et

1. *Caractères*, Ed. Servois, t. II, p. 170.
2. Imité de Santeul, il est vrai, mais librement. Cité dans Nolhac, *La Création de Versailles*, p. 235, note.

la sculpture en demeurèrent pénétrées. Félibien écrit[1] : « Tous les peintres sont si accoutumés à traiter des sujets profanes qu'il s'en trouve peu, quelque sçavans et judicieux qu'ils soient, qui ne mêlent la Fable parmi les histoires les plus sérieuses et les actions les plus chrétiennes. Leur esprit, rempli des idées de l'antiquité payenne et de l'étude qu'ils ont faite d'après les statues et les bas-reliefs anciens, ne peut quasi rien produire qui n'ait ce caractère. »

En combinant ainsi l'esprit de mythologie et l'esprit d'allégorie, les artistes arrivèrent, Le Brun surtout, à une ingéniosité, à une subtilité dans l'emploi du symbole, où chaque personnage, chaque geste, chaque objet, même le paysage, sont remplis d'intentions. A vrai dire, les commentateurs en ajoutèrent, auxquelles n'avaient pas songé les artistes.

1. Félibien, *Entret.*, t. I, p. 279.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE

I. — Paris. Le Louvre.

L'immensité des travaux entrepris à Versailles et certaines lettres de Colbert souvent citées ont fait dire que Louis XIV avait négligé et délaissé la capitale de son royaume.

Il y a là une part de vérité et une part d'exagération. Louis XIV certainement n'aimait point Paris et ne s'y plaisait pas : il avait gardé le souvenir de la Fronde, des massacres de l'Hôtel de Ville, du canon de la Bastille tiré sur ses troupes. A ces souvenirs s'ajoutaient, il faut le dire, ses goûts de chasseur et de bâtisseur, qui ne trouvaient pas à s'y épanouir assez largement; il avait besoin d'espace comme de grand air : c'était nécessaire à son tempérament, à ses inclinations, à sa gloire aussi. Dans les premières années de son règne, il vint assez souvent à Paris; il y passa les hivers de

1667, 1668 et 1670, puis cessa d'y séjourner et même n'y parut plus que fort rarement. Avant de se fixer définitivement à Versailles en 1682, il habita surtout Saint-Germain.

Pourtant il n'y eut pas mésintelligence entre lui et ses sujets parisiens; ils affirmèrent plus d'une fois leurs sentiments de loyalisme, pendant les trente années de gloire. D'autre part, on peut dire que les embellissements de la ville furent presque réalisés à frais communs par le Roi et les habitants. La spéculation prit l'initiative des travaux de la place des Conquêtes (place Vendôme), la courtisanerie de La Feuillade, celle de la place des Victoires[1]. La municipalité parisienne exécuta de nombreux travaux de voirie; elle éleva en l'honneur de Louis XIV les deux portes triomphales dites de Saint-Denis[2] et de Saint-Martin.

La part du Roi est dans les travaux du Louvre, dans la construction de l'Observatoire, de l'Arc de Triomphe (inachevé) du faubourg Saint-Antoine, de l'Hôtel et du Dôme des Invalides. Elle est plus grande qu'on ne le dit, et si Colbert se préoccupait de la gloire de son maître, les Invalides et la Colonnade ont fait presque autant pour elle que Versailles.

1. On bâtit pendant cette période peu d'hôtels particuliers, peu d'églises (par comparaison avec la période précédente). On ne put pas même terminer les églises commencées auparavant, ni Saint-Roch, ni Saint-Sulpice. L'église de l'Assomption, œuvre d'Errard entre 1670-1676, est presque la seule qui ait été à peu près achevée.

2. Pour ces portes, voir ci-dessous, chap. III.

La création officielle de l'Hôtel des Invalides date d'un édit de 1670 et de l'édit très long et solennel d'avril 1674. A ce moment, les travaux de l'édifice étaient déjà avancés, puisque le Roi vint les voir et les inaugurer.

Le plan de l'Hôtel proprement dit[1], qui n'a pas changé, comportait un vaste quadrilatère de bâtiments et de jardins, clos d'un fossé. Au centre s'étendait une grande cour, au fond de laquelle s'élevait, à l'opposite de la façade tournée vers la Seine, une chapelle destinée à la célébration du culte pour les soldats. Libéral Bruand, chargé de la construction, adopta un style un peu massif, mais grave et simple, comme il convenait pour un établissement dont la règle avait quelque chose de militaire et de monacal en même temps. La ressemblance générale avec les hôpitaux de Bicêtre et de la Salpêtrière et même avec les bâtiments du Val-de-Grâce est frappante.

Avec Mansart, à partir de 1677, tout de suite la face des constructions se transforme, s'amplifie, s'idéalise. Au-dessus de l'église basse de Bruand, il projette vers le ciel, dans un splendide isolement sur l'horizon, le dôme de la chapelle royale. Et il trouve pour ce dôme une courbe d'une délicatesse de proportion, d'une finesse de lignes, d'une légè-

1. *Description générale de l'Hostel royal des Invalides estabii par Louis le Grand dans la plaine de Grenelle près Paris*, par J.-L. de B., 1683 (fig.). J.-F. Félibien, *Description de l'église royale des Invalides*, 1706. Pérau, *Description de l'Hôtel royal des Invalides*, 1756. Burnand, *L'Hôtel royal des Invalides*. Posit. des thèses de l'Éc. des Chartes, 1908.

reté et d'une grâce incomparables. La construction intérieure est à la fois forte et harmonieuse et, quoique la façade n'ait pas grande originalité, l'ensemble, vu de la perspective voulue par Mansart, c'est-à-dire du côté du midi, donne peut-être, après Saint-Pierre de Rome, l'impression la plus forte de ce qu'on appellerait le grandiose en architecture. Il importe peu qu'on ait renoncé ou qu'il ait renoncé à la grande place demi-circulaire qu'il avait conçue du côté du midi et qui avait le tort de rappeler un peu celle de Saint-Pierre. Ce projet sert du moins à montrer de façon incontestable que l'entrée solennelle, l'entrée royale, ne devait pas être du côté de la Seine [1].

Même quand on ne limite pas à la construction du château de Versailles les grands travaux exécutés pour Louis XIV, c'est presque toujours par Versailles qu'on en commence l'histoire. Pourtant les premiers agrandissements qui y furent opérés sont postérieurs aux projets d'achèvement du Louvre et à la mise en train de la construction de la Colonnade, l'œuvre la plus caractéristique peut-être de l'art architectural au XVII[e] siècle.

A la mort de Louis XIII, le Louvre ne comprenait que le corps de logis occidental, une aile méridionale le long de la Seine, le pavillon de l'Horloge, le corps de logis qui y fait suite vers

1. Les travaux de peinture, de sculpture, etc., ne commencèrent que tard et durèrent jusqu'en plein XVIII[e] siècle. Il manque à la façade quelques statues qui en complétaient les lignes.

la rue Saint-Honoré et l'amorce d'une aile septentrionale en retour, constructions élevées d'abord par Lescot à partir de 1546, puis par Jacques Le Mercier en 1624 et dans les années suivantes [1]. Il restait encore une tour et quelques parties du Louvre de Charles V, et les cours du Palais étaient obstruées par des bâtiments de toute sorte : maisons bourgeoises, masures, échoppes, etc. Dès que Louis XIV prit en mains le pouvoir, il s'occupa du Louvre, car une série très abondante d'arrêts d'expropriation, d'achats, d'échanges de maisons ou de terrains, entre 1661 et 1664, montrent au moins qu'on voulait faire place nette.

Louis Le Vau exerçait la charge de premier architecte; à tous égards il s'imposait. On le chargea donc tout d'abord des travaux d'agrandissement. Avec son gendre d'Orbay, il continua l'aile méridionale vers Saint-Germain-l'Auxerrois, commença l'aile septentrionale, dont les amorces seulement avaient été posées par Le Mercier, et même jeta les premiers fondements du corps de

1. Avec l'ouvrage de Vitet, *Le Louvre*, 1852, on pourra consulter : Clarac (comte de), *Musée de sculpture antique et moderne ou description historique et graphique du Louvre*, t. I, 1841. Babeau, *Le Louvre et son histoire*, 1895. Mirot, *Le Bernin en France. Les travaux du Louvre et les statues de Louis XIV* (*Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris*, 1904). Blondel (J.-F.), dans le t. IV de *l'Architecture française*, 1756, donne des renseignements nombreux, accompagnés de vues et plans.

Pour les sources : Guiffrey, *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, t. I et II, 1881-1883. La Chalcographie fournit quelques plans et vues. On en trouve également aux Archives nationales et dans deux précieux albums conservés au cabinet des dessins du Musée du Louvre.

logis oriental. On en était là vers 1663-1664. Colbert, à cette dernière date, venait précisément d'être nommé surintendant des bâtiments.

Est-ce lui, est-ce le Roi qui eut l'idée de faire appel aux artistes italiens? Toujours est-il qu'il faut voir là une preuve de plus et bien éclatante de l'obsession de l'Italie sur les esprits du temps. Ainsi, en mars 1664, on soumet à Bernin, à Pierre de Cortone, à deux autres artistes péninsulaires, les projets pour le Louvre, et on leur demande des observations, des corrections, des projets personnels.

Bernin était alors à l'apogée de sa renommée. Né en 1598, il avait derrière lui une œuvre considérable de sculpteur et d'architecte : tombeau d'Urbain VIII, baldaquin, chaire et gloire de Saint-Pierre, colonnade de la Place, palais Barberini, etc. A l'âge de soixante-six ans, il conservait une fougue juvénile. C'était incontestablement le représentant le plus qualifié de l'art ultramontain du siècle. Artiste génial, artiste puissant, et par cela même fort peu propre et peu disposé aussi à se prêter à certains accommodements.

A peine les premiers rapports entamés avec lui, on sentit le désaccord. Il avait envoyé des plans et des dessins, et voici que Colbert les garde longtemps par devers lui, et les retourne annotés de toutes sortes de critiques[1]. Le Cavalier n'avait pas

1. Voir sur toute cette histoire MIROT, *Le Bernin en France...*, et FRASCHETTI, *Il Bernino. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, 1900.

pris assez soin de la sécurité du Roi, « le Louvre étant le principal séjour des rois dans la plus peuplée ville du Monde, sujette à diverses révolutions »; il n'avait pas assez songé qu' « il est nécessaire que toute la structure inspire le respect dans l'esprit des peuples et leur laisse quelque impression de la force ». En proposant des terrasses et des combles plats, il n'avait pas pensé à la rigueur du climat, aux pluies de France; il avait placé les appartements au Nord pour un palais destiné à l'habitation d'hiver; il ne faisait que des pièces trop sombres. « On peut tirer une conséquence presque certaine que le cavalier Bernin n'a bien pensé qu'à la façade de ce magnifique palais[1]. » C'est amusant, quand on songe à la Colonnade de Perrault, qu'adopta le même Colbert, à ses terrasses, à ses combles plats, à ses salles inéclairées.

Puis Colbert se rétracta, demanda au Cavalier de nouveaux plans, qui n'eurent guère meilleure fortune. Sur quoi, Louis XIV l'invita à venir en France, par une lettre conçue dans les termes les plus flatteurs. Il arriva à Paris au début de juin 1665; il y resta jusqu'au 20 octobre[2]. Dès le premier jour, il déçut tout le monde : maladroit, vantard, grandiloquent, vide et banal au fond.

A la première entrevue avec le Roi, le 4 juin, il

1. *Lettres, instructions... de Colbert*, t. V, p. 426.

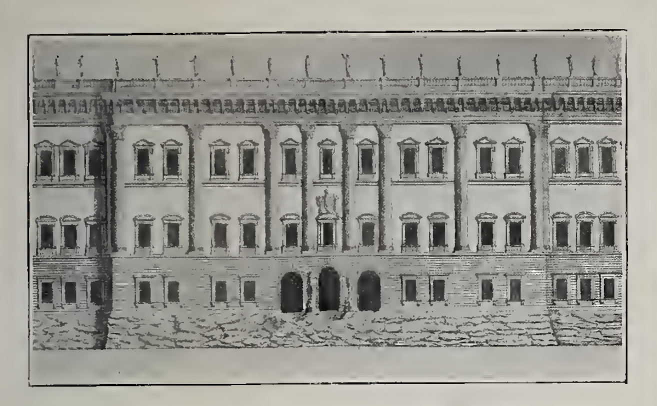
2. Voir *Journal du Voyage du cavalier Bernin en France*, p. p. Lalanne (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1882, et tirage à part, 1885); Fraschetti, Mirot.

disait : « J'ai vu, Sire, les palais des Empereurs, des Papes... Mais il faut faire pour le roi de France, un roi d'aujourd'hui, de plus grandes et de plus magnifiques choses que cela. » Et se tournant vers les courtisans : « Qu'on ne me parle de rien qui soit petit! » On devine le geste, l'attitude et l'effet produit sur des hommes qui brillaient par l'esprit et le tact. Il y avait fausse note. Ce fut ainsi jusqu'au bout. Bernin accumulait d'ailleurs toutes sortes de projets, modifiant avec une rapidité d'improvisateur les plans et les dessins antérieurs, au gré des critiques qui lui étaient adressées, et toujours très sûr de lui : « J'ai fait un dessin, écrivait-il encore à la date du 22 juillet, alors que les difficultés grossissaient, qui sans rien jeter à terre de ce qui est fait, constitue un palais qui, en grandeur et en richesse, sera certainement le meilleur qui existe. »

On brusqua — poliment — les choses. Le 17 octobre, Louis XIV posait la première pierre de la façade orientale[1], suivant le projet présenté par Bernin; le 20, celui-ci quittait Paris, comblé d'honneurs et d'argent.

Puis les travaux furent suspendus. En juillet 1667, un prétexte heureux se trouva : la guerre contre l'Espagne (guerre dite des Droits de la Reine), qui forçait, paraît-il, à tout ajourner. Terme diplomatique, puisque, à ce moment

1. Une médaille de Warin représentant le dessin de Bernin fut frappée à cette occasion. Pour le détail des plans et projets italiens, voir Blondel, *Arch. fr.*, t. IV.



PROJET DE BERNIN POUR LA FAÇADE DE L'EST.

LA COLONNADE DE PERRAULT.

même, on allait commencer de nouveaux travaux sur d'autres plans. Colbert avait formé une espèce de conseil des Bâtiments, composé de Le Vau, de Claude Perrault, de Le Brun et de Charles Perrault, secrétaire. Là fut résolue la question, non seulement de la « Colonnade », mais encore des deux façades du sud et du nord, telles qu'on les voit aujourd'hui.

Après bien des études, des tergiversations, des consultations, les travaux commencèrent en 1667. Les *Comptes des Bâtiments* du Roi permettent de les suivre année par année, mais approximativement, puisque les dépenses du Louvre et des Tuileries sont malheureusement confondues [1]. On peut du moins établir que la période d'activité la plus intense pour le Louvre se place entre 1667 et 1673. A cette date le gros œuvre est presque entièrement achevé, sauf le fronton central [2]. Après 1679 le chantier est déserté.

Le Péristyle, comme on disait, la « Colonnade », nom sous lequel on a fini par désigner la façade orientale, fut tout de suite considérée comme le chef-d'œuvre du nouveau palais. On affecta d'y accomplir des tours de force de construction. Pour le fronton central, les entrepreneurs Mazières et

1. Voir les *Comptes des bâtiments*, t. I, *pass.*, et tableaux résumés.
2. Les procès-verbaux de l'Académie d'architecture complètent par des mentions malheureusement trop rares les renseignements fournis par les Comptes. De 1674 à 1678, Perrault lui présenta à plusieurs reprises des dessins sur lesquels il sollicitait ses avis. Il s'agissait surtout de travaux de sculpture ornementale, du parti à adopter pour l'attique, la balustrade supérieure, etc.

Bugnon firent venir d'immenses pierres de 52 pieds de long. Il fallut une machine spéciale construite par le maître charpentier Gilquin pour les monter au sommet de l'édifice[1]. On ne voit pas trop l'utilité de ces efforts gigantesques[2].

En même temps que s'élevait la Colonnade, on modifiait de fond en comble le corps de logis sur la Seine, commencé par Lescot et continué par Le Vau. Il fut tout entier doublé en profondeur, de sorte que les premières façades extérieures devinrent des murs de refend entre les anciennes et les nouvelles salles[3]. Façade neuve également au nord, mais là il n'y eut presque rien à abattre, parce que presque rien n'avait été construit. Enfin, comme le bâtiment oriental devait s'élever

1. *Comptes des bâtiments*, t. I, c. 317 et suiv., 401-405, 739-741.

2. Une gravure postérieure de Sébastien Leclerc (1677) reproduit l'appareil de charpente de Gilquin et montre ainsi l'intérêt qu'on y attachait.

Perrault a décrit les machines qui ont servi à amener à Paris et à élever au sommet du palais les pierres destinées au fronton central de la Colonnade, machines inventées par lui, ajoute-t-il. La difficulté consistait dans le poids énorme de ces pierres et encore plus dans leur longueur (52 pieds). Chacune était portée par huit assemblages de cordes, mises en mouvement par des treuils; pour arriver à obtenir le jeu absolument régulier et égal des treuils, « le maître (Gilquin) estoit sur la pierre pendant qu'elle montoit, et il y marchoit comme dans une galerie, pour toucher tous les cables l'un après l'autre, afin que, connoissant par là celui qui estoit plus bandé », il ordonnât qu'on cessât de faire marcher le treuil qui l'actionnait. Chaque treuil avait son nom et on avait ordonné d'observer le plus grand silence, afin qu'il n'y eût pas de méprise sur les ordres donnés. (PERRAULT, *Trad. de Vitruve*, 2e éd., p. 339, n. 4 et fig.)

3. On retrouve encore dans les salles du Louvre et surtout dans les parties hautes, le mur de la première façade et, sur le toit, le double comble, qui n'est pas visible d'en bas.

plus haut que celui de Lescot, il entraîna la surélévation des deux autres, aussi bien sur la cour que par le dehors. Ainsi s'explique l'adoption d'un troisième étage avec balustrade, remplaçant l'attique et le toit de Lescot[1].

Mais, en plein règne de Louis XIV, un employé de la Surintendance pouvait écrire officiellement : « Le Louvre n'estant point basti... il seroit assez difficile de faire une description agréable de ce qui est commencé. Le dessein n'en paraît pas encore dans tout son jour. On croit même que, si les vœux de la capitale du royaume étaient exaucés et qu'il pleut à Sa Majesté de s'y faire bastir un palais, on prendroit de nouveaux alignements et de nouveaux desseins[2]. »

Exagération sans doute, qui s'explique pourtant quand on songe que sur les trois faces du Nord, du Sud et de l'Est, on n'avait élevé que les gros murs, qu'il n'y avait aucune distribution intérieure et presque nulle part un semblant même de couverture. La pluie tombait partout. Dans un plan de 1697, on voit le rez-de-chaussée de la Colonnade occupé par des remises[3], des écuries, des « endroits pour mettre le foin ». « Et de Jérusalem l'herbe couvre les murs! » Le plan Turgot en 1739 représente ces trois faces du palais comme des boîtes sans couvercle. A cela avaient abouti des

1. *Comptes des bâtiments*, t. I, c. 245, 319. *Lettres... de Colbert*, t. V, *passim*.
2. Mém. de Marinier à Mansart, dans *Lettres... de Colbert* t. V, p. 575.
3. Cab. des Est., V*a*, 219.

déclarations solennelles, l'Italie et la France mises en mouvement. Versailles avait fini par tout absorber.

Telles qu'elles avaient été conçues et réalisées en partie, de qui étaient les deux façades du Sud et du Nord? de qui la Colonnade?

Le problème semble résolu aujourd'hui; il y a quelque intérêt peut-être à le reprendre, car il fut agité au XVIIe siècle, alors que la construction était toute récente, et encore au XVIIIe siècle. On se partageait entre Claude Perrault et Louis Le Vau.

C'est ainsi qu'on lit dans Sauval : « Ces grands travaux (de la Colonnade) ont été commencés en 1667 et conduits dans l'état où l'on les voit à présent, en 1670, par les soins et sur les desseins de Louis Le Vau, né à Paris, premier architecte du Roi, lequel a eu la direction des bâtiments royaux depuis l'année 1653 jusqu'en 1670 qu'il est mort. François d'Orbai, son élève, ne contribua pas peu à la perfection de ce bel ouvrage, et c'est à ces deux excellents architectes à qui l'on doit attribuer toute la gloire du dessein et de l'exécution de ce superbe édifice, malgré tout ce que l'on a publié de contraire[1]. »

1. SAUVAL, *Hist. et rech. des antiquités de la ville de Paris*, t. II, p. 62. Brice reproduit encore ce passage dans l'édition de 1725 du *Tableau de Paris*.

De même, la légende d'une gravure de la Colonnade d'après Chevotet porte : « Louis le Vau, auquel on est redevable de ce superbe édifice, en commença les travaux en 1667; François d'Orbay, son élève, contribua beaucoup à sa perfection, en ayant eu la conduite, après la mort de son maître ».

Au contraire, sur une autre vue de la même Colonnade on lit :

Charles Perrault, dans ses *Mémoires* [1], a éprouvé le besoin de se défendre, lui et son frère, contre les revendications en faveur de Le Vau. « Ce conseil des bâtiments et la retenue que nous avions, mon frère et moi, de publier l'auteur du dessein que l'on exécutait, donna hardiesse au sieur Dorbay, élève de M. Le Vau, de dire que son maître en était seul l'auteur : calomnie terrible, car c'était lui qui avait mis au net celui de M. Le Vau, qui fut présenté au Roi et auquel celui de mon frère fut préféré. Il ne tint pas à moi ni à mon frère que M. Le Vau n'eût l'honneur d'avoir inventé le dessein qui a été exécuté. Je proposai plus de dix fois au sieur Dorbay de faire un péristyle à la façade du Louvre; je lui en dessinai le plan et l'élévation; mais jamais il n'y voulut mordre ni en parler à son maître. »

Les doutes pouvaient venir de ce que Claude Perrault n'était pas architecte de profession : même sur les comptes des bâtiments, en 1667 [2], au moment où commencent les travaux, il ne figure que comme médecin et savant. En 1671 [3], pour

« Cette façade fut commencée en 1667 et conduite en l'état où elle est en 1670 par les soins et sur les dessins de M. Pérault, premier architecte du Roi ». Ailleurs : « On croit communément qu'elle (la façade) est du dessin de Charles (*sic*) Péraut, médecin et grand architecte ». (Bibl. Nat., Estampes, Va, 18, *pass.*)

1. *Mémoires de ma vie*, par Charles Perrault, publiés par P. Bonnefon, 1909, p. 87, 88.

2. « Au Sieur Perrault, médecin, en considération de son application à la physique, 1 500 l. », 1667 (*Comptes*, t. I, c. 228. Voir aussi *Comptes*, t. III, c. 126, etc.).

3. « Au sieur Perrault, médecin, pour le travail qu'il a fait et

la première fois, puis en 1677, il est question de lui comme artiste.

Mais c'est Boileau surtout qui a contribué à faire quelquefois refuser à Perrault le mérite des travaux du Louvre. Il était fort mal avec les deux frères, peut-être parce qu'ils étaient trop bien avec Colbert.

Dès 1674, dans son *Art poétique*[1], il attaquait Claude, qu'il qualifiait lourdement « d'assassin ». Longtemps après, lorsque Charles Perrault eut fait paraître en 1687 le *Siècle de Louis le Grand*, et en 1688 le *Parallèle des anciens et des modernes*, où il proclamait la supériorité des seconds sur les premiers, Boileau, en combattant Charles[2], n'épargna pas son frère Claude. Il écrivait notamment ceci : « Je ne nierai pas cependant qu'il (Claude Perrault) ne fût homme de très grand mérite, fort savant surtout dans les matières de physique. MM. de l'Académie des sciences cependant ne conviennent pas tous de l'excellence de sa traduction de Vitruve ni de toutes les choses avantageuses que monsieur son frère rapporte de lui. Je puis même nommer un des plus célèbres de l'Académie d'architecture[3] qui s'offre de lui faire voir,

l'application qu'il a donnée aux bastiments en 1669 et 1670 » (*Comptes*, t. I, c. 368).

1. *Art poétique*, chant III.

2. Bonnefon, *Charles Perrault. Essai sur sa vie et ses ouvrages. Charles Perrault littérateur et académicien. L'opposition à Boileau* (*Rev. d'hist. littér. de la France*, 1904, 1905 et 1906).

3. Et Boileau a soin d'imprimer en note : M. d'Orbay. *Réflexions critiques sur quelques passages de Longin*, qui parurent en 1693 (Réflexion première). A cette date, Claude était mort depuis cinq ans.

quand il voudra, papier sur table, que c'est le dessin du fameux M. Le Vau qu'on a suivi dans la façade du Louvre, et qu'il n'est pas vrai que ni ce grand ouvrage d'architecture, ni l'Observatoire, ni l'Arc de Triomphe soient des ouvrages d'un médecin de la Faculté. » On ne trouve pas dans ces réticences, ces sous-entendus, il faut l'avouer, la franchise habituelle à Boileau. Son rôle dans cette affaire fait peu d'honneur à son caractère.

Ce fut un architecte qui, le premier, vengea Perrault des injures et des injustices du littérateur. Jacques-François Blondel avait été en situation de voir bien des documents, lorsqu'il réunissait, au XVIIIe siècle, les matériaux de son *Architecture française*. Il déclara, à propos du Louvre, qu'il avait eu sous les yeux tous les dessins de Claude Perrault[1] et qu'il n'y avait pas moyen de douter que celui-ci fût bien l'auteur des trois façades[2].

L'architecte Patte, un peu plus tard, a insisté fort justement sur la question de style : « Ceux qui, d'après les ennemis de la réputation de Perrault, ont répété que le péristyle du Louvre, l'Observatoire, l'Arc de Triomphe du Trône (car dès qu'on voulait lui ôter la gloire de l'un, il fallait nécessairement lui ôter celle des deux autres) sont du

1. Ces dessins avaient été acquis par le Roi et étaient conservés au XVIIIe siècle dans la bibliothèque royale; ils ont été brûlés lors de l'incendie allumé par la Commune.

2. *Architecture française*, t. IV (1756). Blondel revient à plusieurs reprises sur la question. Tout au plus pourrait-on se demander quelle fut la part de revision du Conseil des bâtiments. Il ne semble pas qu'elle ait dû être considérable.

dessein de Le Vau, ont fait voir beaucoup de malignité ou qu'ils se connoissoient bien peu au génie et aux talents des artistes, puisqu'ils ne s'appercevoient point de l'énorme différence qu'il y a entre le goût de ces deux architectes par la comparaison de leurs ouvrages....

« Si le péristyle du Louvre, l'Observatoire et l'Arc de Triomphe du Trône sont de Le Vau, il faut nécessairement lui attribuer la composition des desseins de la traduction de Vitruve, que l'on n'a point contestée à Perrault; il faut également que tous les ouvrages connus pour être de ce premier architecte du Roi, tels que les châteaux de Vaux-le-Vicomte, les deux grands corps de bâtiments de Vincennes du côté du parc, les hôtels de Lionne et du président Lambert à Paris, enfin le collège des Quatre-Nations soient composés dans le même esprit et le même caractère que les trois autres : mais c'est précisément le contraire. Il serait même difficile de trouver deux manières de traiter l'architecture, plus opposées[1] » (Le Vau, lourd dans l'ensemble, mesquin dans les profils, peu élégant, Perrault, noble, pur dans les détails, l'ordonnance, etc.).

Quand on a étudié la traduction de Vitruve, où Perrault fait preuve de connaissances techniques au moins égales à celles des architectes professionnels du temps, on est encore moins tenté de lui refuser la paternité du Louvre de Louis XIV. En

1. Patte, *Mém. sur les objets de l'architecture*, p. 330, 331.

outre, en tête de cette traduction, il a mis les vues de la Colonnade et de l'Arc de Triomphe. N'était-ce pas là, si d'autres avaient des titres, une témérité audacieuse, qui eût soulevé immédiatement les réclamations? Or elles pouvaient se produire tout naturellement à l'Académie d'architecture dont François Le Vau et d'Orbay faisaient partie, et à laquelle Perrault offrit son livre. Rien de pareil. Bien plus, on constate dans les procès-verbaux que la compagnie fut à plusieurs reprises consultée sur des dessins « de M. Perrault » pour le Louvre. Ni François Le Vau, ni d'Orbay — présents — ne protestèrent[1].

Quelle est la valeur esthétique de l'œuvre de Perrault? On peut l'étudier dans ses rapports avec le Louvre primitif, puis en elle-même.

Un premier point à établir est celui-ci : le Louvre de Lescot a-t-il été modifié[2]? Lorsque Le Mercier doubla en longueur l'aile primitive et intercala entre les deux corps de logis son bâtiment central surmonté d'un dôme, ce qui changeait à la fois l'échelle de grandeur et l'élévation,

1. 25 juin 1674. « Sur la proposition faite aussi par M. Perrault si, dans le fronton du Louvre, on ne devrait pas supprimer les mufles de lion qui servent de gargouilles.... La Compagnie a vu aussi le modèle de l'attique des pavillons du Louvre, fait par M. Perrault, qu'elle a trouvé fort beau.... » — 5 déc. 1678. M. Colbert demande l'avis de la Compagnie sur la couverture du Louvre dont M. Perrault a donné le dessin et fait apporter le modèle.

2. M. Battifol pense que, dans les plans primitifs de Lescot, le Louvre devait avoir la grandeur d'aujourd'hui. Il me semble que sa démonstration laisse quelques doutes. (*Gaz. des Beaux-Arts*, 1910.)

suivait-il les plans primitifs de Lescot ou les agrandissait-il? Il semble tout au moins qu'au XVIIe siècle, on se soit généralement figuré que le Louvre primitif avait été quadruplé. Bernin a noté ce point en 1665. « Sassi a dit qu'ayant vu la cour du Louvre débarrassée, l'ordre d'architecture qui y est ne luy a plus semblé beau comme il faisoit auparavant. Je lui ai reparti... que la cour devoit être des trois quarts moins grande et qu'ainsi les ordres que M. de Clagny avait mis au Louvre devenaient trop petits et mesquins dans une si grande distance[1]. »

Ce fut bien autre chose avec la surélévation des façades intérieures[2]. Non seulement les parties construites par Lescot et Le Mercier se trouvent ainsi rapetissées, mais même dans les bâtiments nouveaux, la superposition de cet ordre très lourd à ceux du rez-de-chaussée et du premier, conservés dans le style primitif, crée un désaccord pénible[3]. Cette sensation de disproportion, on l'a aussi pour certaines parties de Versailles. C'est l'inconvénient des œuvres « rapetassées », comme disait Colbert, surtout dans l'architecture classique, fondée sur la loi d'harmonie.

La Colonnade, à laquelle Perrault doit sa gloire,

1. *Journal du Voyage du cav. Bernin*, p. 528.

2. Charles Perrault (*Mém. de ma vie*, p. 229) et, d'après lui sans doute, Blondel (*Arch. fr.*, t. IV, p. 63), prétendent que Claude ne voulait pas de ce troisième étage.

3. Les projets de Bernin aboutissaient au même résultat; seulement le fond de la pensée de l'artiste italien était de tout démolir pour faire un palais entièrement nouveau.

a fait oublier qu'il a en réalité construit la plus grande partie du Louvre actuel. La façade qui donne sur la Seine est de lui tout entière, et Perrault y réalisa ces formes majestueuses, un peu nues et monotones, qu'il aimait, en sa qualité de théoricien. Des pilastres embrassant deux étages au-dessus d'un soubassement, un avant-corps central, de saillie peu prononcée, et surmonté d'un fronton discret, une balustrade sans comble apparent, telles en furent l'économie et la disposition. Perrault pourtant faisait là deux emprunts, d'ailleurs très habilement adaptés à sa pensée dominante, car le dessin des fenêtres est en grande partie pris à l'ancienne façade de Lescot[1], et les pilastres dits « d'ordre colossal », ainsi que la balustrade avec terrasses, se trouvaient dans le projet de Bernin.

La façade du Nord, qu'on étudie fort peu, est peut-être la plus originale et la plus « française ». Ici plus de pilastres, plus de colonnes, plus de grande ligne horizontale suivant un axe unique. Des saillies prononcées, à l'extrémité et au centre; des masses de murs puissants, où les fenêtres trouvent leur place normale[2]. Un heureux équilibre de pleins et d'ouvertures, une simplicité, une austérité un peu lourdes, mais robustes, voilà les mérites vraiment architecturaux de cette façade.

1. Ainsi qu'on peut le constater dans la partie qui forme rentrant entre la façade de Perrault et la Petite galerie et qui, sauf quelques modifications, date du xvi[e] siècle.

2. Sauf quelques détails fâcheux, tels que les petites baies éclairant les escaliers de service.

Seules la balustrade à l'italienne et l'absence de comble s'éloignent de la conception logique réalisée par Perrault.

Enfin nous avons vu que, sur la cour, il dut surélever les étages en réponse aux trois façades de l'Est, du Nord et du Sud. Il n'imagina là rien que de banal; des avant-corps avec colonnades supportant des entablements et répartis avec une monotonie déplorable, un dessin sans invention, défauts qu'aggrave encore la discordance avec le style de Lescot.

Les grandes nouveautés se rencontrent dans la Colonnade.

Rappelons-en la disposition en quelques mots : aux deux extrémités, deux pavillons, et au milieu un pavillon central, enfermant le péristyle proprement dit, dont les plafonds sont soutenus par des colonnes d'un côté, de l'autre côté par les murs de refend du corps de logis. « Jamais on ne s'était hasardé, écrit l'architecte Patte, à faire porter en l'air des plafonds horizontaux tout en pierre, d'une certaine étendue, au dessus des portiques, avant la construction du péristyle du Louvre. Aussi cette nouveauté, lorsqu'elle fut proposée, parut-elle alors à tous les architectes une témérité. »

Il explique fort bien en quoi consistait le problème. « La difficulté de l'exécution du péristyle du Louvre ne consistait pas dans les plates-bandes qui règnent suivant la longueur de cet édifice, on avoit des procédés reconnus pour cela, et d'ailleurs

toute la poussée de ces plates-bandes pouvoit être contrebutée facilement, tant par les gros pavillons des extrémités que par l'avant-corps du milieu. Ce qui méritoit la principale attention étoit le poids des larges plafonds des entrecolonnements, lesquels plafonds, par la coupe de leurs claveaux, ne pouvoient manquer à leur tour d'agir dans tous les sens contre les architraves placées au-dessus des colonnes, le long de la façade du bâtiment, en les prenant soit par le flanc, soit par les angles[1]. »

Pour consolider ses colonnes formées de tambours, Perrault y introduit une forte tige de fer, qui les perce d'outre en outre et se continue perpendiculairement à travers tout l'entablement, ces tiges étant rattachées les unes aux autres par des barres de fer horizontales dans l'entablement et la frise, pendant que les claveaux des architraves sont reliés par des crampons de fer. Pour les soffites, il les soutient par des carrés de tiges de fer, que rendent rigides d'autres diagonales de fer partant des quatre angles.

Ainsi la pierre ne joue plus qu'un rôle de décor; on pourrait presque la remplacer par du stuc; la solidité n'est assurée et la contexture de l'édifice n'est constituée que par une gigantesque et compliquée armature de métal. Courajod avait quelque motif de comparer plaisamment l'architecture de la Colonnade à celle de la Tour Eiffel.

1. Patte, *Mém. sur... l'archit.*, p. 268, 269, 270.

On songe aussi à l'emploi moderne du ciment armé. Le premier Blondel avait indiqué le vice du système, au point de vue de la solidité[1]. On ne craindra pas d'insister sur son illogisme. L'emploi de certains matériaux entraîne celui des procédés qui leur conviennent : le bois, la pierre, le fer ont leurs lois de pesanteur, de résistance, et c'est l'observation de ces lois qui est une des règles essentielles de l'art de la construction. Ici, au contraire, nous constatons un désaccord entre l'effet cherché et les principes fondamentaux de l'architecture de pierre.

A coup sûr, les architectes de tous les temps ont usé de ce système de tirants, introduits dans les pierres pour obtenir plus de solidité, plus de sécurité, pourrait-on dire. Mais c'est affaire de discrétion, de mesure; Perrault n'en eut pas le sentiment. Il subordonna la construction au dessin. Et, par contre, il fit de la mécanique autant que de l'architecture.

Il ne se préoccupa pas non plus de certaines questions pratiques[2]. Dans un pays de pluie et de froid, il ne voulut pas de toits en comble visible et chercha à supprimer ou à dissimuler les cheminées (grande différence avec Lescot). L'entrée du palais

1. Voir ci-dessus, p. 195.

2. Le second Blondel a cependant constaté quelques inventions pratiques qu'il jugeait ingénieuses, celle-ci par exemple : « Au haut de l'avant-corps du milieu, il y a un grand réservoir où les eaux du ciel s'amassent et se déchargent... dans une espèce de puits pratiqué dans l'épaisseur du mur par le moyen d'un gros tuyau de plomb.... ». « Les eaux dé ce réservoir peuvent servir



MACHINES POUR LE FRONTON DE LA COLONNADE.

LE FER DANS LA COLONNADE.

par le rez-de-chaussée de la Colonnade — principale entrée — était à peine praticable à un seul carrosse.

Bernin aurait eu la partie belle pour rappeler à Colbert les critiques que celui-ci avait faites à ses projets.

Mais voici d'autres observations : Un péristyle, une galerie couverte est essentiellement un lieu de promenade, de conversation, de large circulation. Dans ce palais, élevé pour recevoir Louis XIV et sa cour, on se figure volontiers la Colonnade parcourue par des seigneurs, des dames : on pense à des tableaux à la Véronèse. Or, il n'y avait pour y entrer qu'une porte à chaque extrémité, et les deux parties formaient impasse, séparées qu'elles sont par la masse du pavillon central.

En dernier lieu, si l'on admet qu'une façade doit être, au moins dans ses lignes générales, l'expression de la destination de l'édifice et de ses distributions intérieures normales, on reconnaîtra que la Colonnade ne répond à rien de pareil. Loin de manifester le plan ou l'élévation intérieure, elle les dissimule; bien plus elle les défigure et les fausse.

en cas d'incendie... on n'a plus besoin de gouttières ni de descentes qui ruinent et défigurent les monuments ». Ainsi toutes les parties « non nobles » de la construction, gouttières comme cheminées, sont cachées (*Archit. française*, t. IV, p. 11, d'ap. Perrault.). C'est parfait, à condition de compter sur le concours du ciel. Car dès qu'il pleut un peu fort, le puits s'engorge et la terrasse devient une mare.

Appliquons ici ces observations très justes d'un théoricien de la fin du XVIIe siècle [1]. « L'architecture ne consiste pas uniquement dans la connaissance des cinq ordres. Un architecte qui ne sait parler que des mesures des cinq ordres est un architecte très petit et très mince. » « Le premier soin d'un architecte en faisant son dessin est de concevoir la fin pour laquelle on lui ordonne un bâtiment. C'est l'objet : il doit, ayant bien compris l'usage propre du bâtiment, imaginer et arranger tout ce qui naturellement doit s'assortir à cette fin, dessiner dans sa tête tout son édifice, examiner si tout ce qu'il pense a une union parfaite; si dans cette union toutes les parties y trouvent leur juste convenance et un rapport régulier. »

La Colonnade est donc un décor. Le mot doit rester. Le décor est beau par la simplicité de la conception, par l'ordonnance, par le sentiment délicat des proportions, par la pureté des profils dans le dessin, par la perfection d'exécution des détails (c'était une des idées favorites de Perrault). Pas de sculptures, pas de cariatides, comme au Louvre de Lescot ou de Le Mercier : rien que les chapiteaux et les moulures, c'est-à-dire des ornements empruntés uniquement à l'architecture. C'est du Vitruve dans toute sa pureté, la plus complète application à coup sûr des doctrines venues de l'antiquité. C'est une œuvre d'abstraction : elle a

1. Frémin, *Mémoires critiques sur l'architecture*, 1701, p. 22, dans Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, t. III, p. 139.

de la tenue, de la noblesse, de la dignité, de la majesté.

Chose notable et qui montre en Perrault une variété d'aptitudes rares, il semble qu'il ait mis une sorte de coquetterie d'artiste à varier sa manière et sa technique dans les trois édifices qu'il fut appelé à construire. A l'Observatoire (1667-1671), il conçoit un monument austère, massif, sans ornements, sans emprunts aux ordres. Il se sert uniquement de la pierre et des combinaisons de la pure stéréotomie[1]. Il imagine des tours de force de voûtes, un escalier dont la coupe est presque téméraire. C'est puissant et glacial.

Au contraire, l'Arc de Triomphe du faubourg Saint-Antoine (du Trône), pour lequel le dessin de Claude fut, paraît-il, préféré à celui de Le Brun, est une conception essentiellement élégante et délicate. La décoration en était riche, raffinée; la sculpture y apparaissait. Une statue du Roi couronnait l'entablement. Mais là encore, il avait eu des préoccupations techniques en même temps qu'esthétiques. Il considérait que « c'est une grande beauté à un bastiment que de paroistre n'estre fait que d'une pierre, les joints estant imperceptibles ». Aussi faisait-il, « à l'exemple des anciens », poser les pierres à sec et sans mortier[2].

1. On a dit pendant longtemps qu'il n'y avait ni plâtre ni fer dans l'Observatoire. On en a trouvé cependant — bien peu — et sans être sûr que ces parties appartiennent à la construction primitive. (C. Wolff, *Histoire de l'Observatoire de Paris, de sa fondation à 1793*, 1902.)

2. *Les Dix livres d'architecture*, 2e éd., p. 44, n. 4.

Néanmoins c'est toujours à la Colonnade qu'on revient invinciblement, quand on parle de Perrault, et c'est à elle qu'il a dû sa gloire ou (même pour ceux qui la condamnent) sa notoriété.

La fortune en fut d'ailleurs extraordinaire, elle devint le modèle dont s'inspirèrent pour les constructions solennelles tous les architectes du XVIIIe siècle, en France ou en Europe. Le garde-meuble de Gabriel en est un pur pastiche, aussi bien dans son style que dans sa technique : même disposition des masses et des vides, même emploi du fer dans les colonnes et les plafonds[1], même méconnaissance des nécessités pratiques. La façade de Saint-Sulpice s'en est inspirée. De nos jours encore, combien de colonnades!

II. — Versailles[2].

« Il faut arriver à Versailles par un jour d'automne encore lumineux », a écrit M. de Nolhac. Il

1. Voir les figures dans PATTE, *Mém. sur les obj. de l'architecture*, pl. XIII-XVI. On pourrait les transporter d'un édifice à l'autre.

2. Il est impossible d'énumérer tous les articles ou les ouvrages relatifs à Versailles. J'indique les plus récents : P. DE NOLHAC, *La création de Versailles, d'après les sources inédites*, 1901. *Les Grands Palais de France. Versailles*, 1910. *Les jardins de Versailles*, 1908. A. PÉRATÉ, *Versailles*, 1904 (Collect. des Villes d'art célèbres). G. BRIÈRE, *Le château de Versailles. Architecture et décoration.* Recueil de planches, avec notices et introduction. CAZES, *Le château de Versailles*, 1910. M. TOURNEUX, *Les historiens de Versailles*, Gaz. des B.-A., 1901.

Pour la question des dépenses et la marche des travaux, consulter GUIFFREY (JULES), *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV* (Collection des documents inédits sur l'histoire de France), t. I et II, 1881-1887) avec une Introduction).

songeait sans doute à la visite qu'y firent en 1668 La Fontaine et ses amis (« Les jours étaient encore assez longs et la saison belle »). Leur promenade se termina sur un de ces spectacles exquis réservés à quelques touristes, mais qu'ils ne savent pas décrire comme le poète.

La nuit approchait; les quatre amis causaient de poésie et d'amour; La Fontaine chantait « la douce volupté ». « Ce que vous dites est fort vrai, repartit Acante, mais je vous prie de considérer ce gris de lin, ce couleur d'aurore, cet orangé et surtout ce pourpre qui environnent le roi des astres. En effet, il y avait très longtemps que le soir ne s'était trouvé si beau. Le soleil avait pris son char le plus éclatant et ses habits les plus magnifiques. »

Il semblait qu'il se fût paré...
Pour plaire aux filles de Nérée.
L'air était peint de cent couleurs;
Jamais parterre plein de fleurs
N'eut tant de sortes de nuances.

Voilà bien quelque chose de l'esprit et de l'âme de Versailles, où se fondent le pittoresque et l'art, la nature et la mythologie. Sans effort, on y voit encore La Fontaine lisant sous les ombrages du parc les aventures de la Psyché antique, rencontrant partout les divinités de la Fable et les mêlant naïvement aux arbres et aux eaux.

Qu'il (le cristal de l'eau dans le grand Canal) soit pur, transpa-
[rent; que cette onde argentée
Loge en son moite sein la blanche Galatée.

Jamais on n'a trouvé ses rives sans zéphyrs :
Flore s'y rafraîchit au vent de leurs soupirs;
Les nymphes d'alentour souvent, dans les nuits sombres,
S'y vont baigner en troupe à la faveur des ombres [1].

Voilà ce qu'ont réalisé, d'accord avec les goûts de leur génération, les architectes, les peintres, les sculpteurs, dans les jardins ou dans le château. Voilà ce qu'il faut y chercher pour comprendre leur œuvre. Mais il faut aussi et avant tout y chercher Louis XIV, car il a vraiment fait Versailles. Il l'a voulu charmant, séduisant, avant de le vouloir somptueux et grandiose. Il l'a fait pour son plaisir autant que pour sa gloire. Il l'a rempli de sa personnalité et, de même que la nature s'y recouvrait pour les hommes du temps du voile et des grâces de la Fable, il y devint un des dieux de la mythologie ou l'un des héros de l'antiquité : Jupiter, Apollon, Alexandre.

Une pareille apothéose et sous cette forme n'eût vraiment pas été possible dans le voisinage des réalités parisiennes, au Louvre. Il fallait le recul, une atmosphère plus large et plus flottante.

Le château, bâti pour Louis XIII en 1624, n'avait reçu que quelques modifications de détail. C'était une construction composée de trois corps de logis sur une cour quadrangulaire, dont le quatrième côté était fermé par une grille. L'élévation présentait un rez-de-chaussée et un étage surmonté d'un toit à la française. Demeure seigneuriale plutôt que royale, à coup sûr. En laissant de

1. *La Fontaine*, Ed. Regnier, t. VIII, p. 30.

côté les splendeurs de Rueil, de Richelieu, de Vaux, il n'était guère de maison de gentilhomme un peu riche qui ne la dépassât en grandeur et aussi en somptuosité[1]. Même le parc qui l'entourait n'avait que des proportions restreintes. Mais si modeste qu'il fût, pour appartenir à un roi, l'aspect du château était charmant par la sobriété de la décoration et le mélange de la brique et de la pierre, qui fournit de si aimables colorations. On y trouve à la perfection le style des habitations privées de la première moitié du siècle, aussi bien à la ville qu'à la campagne[2].

Louis XIV très vite se plut beaucoup à Versailles, où se donnèrent les fêtes de 1664 et de 1668. Mais, pendant sept ans, il n'y vint qu'en passant et laissa à peu près intact l'extérieur du château[3]. Les grands travaux ou les grands projets se concentraient au Louvre, on l'a vu, en 1664, 1665 et à partir de 1667. Le parc, presque uniquement, occupait le Roi. On y amenait des eaux, on y multipliait déjà les statues, les parterres fleuris, les fontaines. On y construisait la Ménagerie, l'Orangerie (de Le Vau), la Grotte de Téthys.

1. Voir, par exemple, le château de Maisons, bâti pour un simple parlementaire.

2. Les types similaires sont nombreux : l'Hôtel d'Aumont, à Paris (rue de Jouy), présente avec le premier Versailles des ressemblances.

3. On travailla davantage dans les appartements intérieurs, aménagés à nouveau, décorés de peintures, de sculptures, qui allaient disparaître peu à peu. Errard était l'artiste employé, avec des auxiliaires sous ses ordres, comme plus tard Le Brun. (*Comptes des Bâtiments*, t. I, c. 29, 79.)

Louis XIV suivait avec passion tous ces travaux, les surveillait jusque dans les moindres détails, les dirigeait, les hâtait. La Fontaine l'en a loué, sur un ton plaisant. « Après avoir vanté ses principales vertus, les lumières de son esprit, ses qualités héroïques, la science de commander; après, dis-je, l'avoir loué fort longtemps, ils revinrent à leur premier entretien et dirent que Jupiter seul peut s'appliquer continuellement à la conduite de l'Univers. Les hommes ont besoin de quelque relâche. Alexandre faisait la débauche; Auguste jouait; Scipion et Lœlius s'amusaient souvent à jeter des pierres plates sur l'eau : notre monarque se divertit à faire bâtir des palais, cela est digne d'un roi. Il y a même une utilité générale; car, par ce moyen, les sujets peuvent prendre part aux plaisirs du prince et voir avec admiration ce qui n'est pas fait pour eux. Tant de beaux jardins et de somptueux édifices sont la gloire de leur pays[1]. »

A la fin de 1667 on croyait presque le caprice du Roi passé. Au contraire, au début de 1668, il entreprit de transformer et d'agrandir le château de Louis XIII, tout en en conservant la plus grande partie. Idée assez étrange, dont on ne s'explique pas bien les raisons mystérieuses, peut-être mystiques, et que Colbert discuta vivement et vainement. On entoura, on enveloppa le petit château primitif par des constructions à l'ouest, au nord, au sud, pendant que les appartements[2] et les façades de

1. La Fontaine, t. VIII, p. 123.
2. Très modifiés plus tard.

l'est furent respectés, sauf quelques remaniements. Puis on prolongea les ailes vers l'est par deux pavillons, auxquels on ajouta, mais séparées, les ailes dites des Ministres. De ce côté donc la cour s'agrandit, s'allongea.

La façade occidentale fut commencée en 1668. Voilà la grande date, le point tournant, comme on dit volontiers. Peut-être cependant ne se doutait-on pas que les travaux qu'elle inaugurait dureraient presque jusque vers la fin du règne.

Toutes ces constructions, dans leur conception comme dans leur direction, étaient l'œuvre de Louis Le Vau. C'est lui qui en donna les plans, les dessins, avec la collaboration de son frère François et de son gendre d'Orbay. A lui également revient la création du grand escalier des Ambassadeurs, commencé sur ses dessins par d'Orbay en 1674, et des Grands Appartements, dont le Roi se servait en 1673, avant que la décoration en fût achevée[1]. D'Orbay et F. Le Vau n'avaient fait que continuer son œuvre après sa mort, à l'automne de 1670. Elle avait des défauts, manquait de tenue, était un peu comme en l'air. Quel qu'il fût, il n'en est pas moins vrai qu'à cette date, le style de Versailles était fixé dans ses

1. A suivre l'histoire des constructions, on a l'impression d'une hâte fiévreuse. Présent ou absent, le Roi presse Colbert, le harcèle. Des ouvriers sont réquisitionnés partout; les équipes doublées, l'une travaillant le jour, l'autre la nuit. Colbert multiplie les visites, les lettres de rappel à ses commis, aux entrepreneurs, tout en déplorant cette besogne de raccommodage, de « rapetasserie », comme il dit, et qui coûte cher.

grandes lignes. Jules Hardouin-Mansart, lorsqu'il succédera, en 1676, à François Le Vau et à d'Orbay, sera bien obligé de se conformer à la pensée du véritable créateur du nouveau château. Il y introduira seulement quelques changements de détail, un style plus décoratif, plus délicat, la finesse de goût qui manquait à Le Vau.

Au moment où Mansart reçut la direction des travaux[1], l'heure était exceptionnelle pour un artiste né avec le sentiment du grandiose, car le Roi était de plus en plus décidé à établir à Versailles son séjour, celui de sa Cour, et par suite le siège du gouvernement.

Louis XIV avait trente-huit ans. Un seul fils lui restait de son mariage avec Marie-Thérèse, le dauphin Louis (dit plus tard le Grand Dauphin), né en 1661, pourvu, comme la Reine, d'une maison nombreuse et organisée. Monsieur, la Grande Mademoiselle, les bâtards légitimés avaient la leur. Le Roi lui-même avait singulièrement amplifié la sienne; les bureaux ministériels ne s'étaient pas moins étendus. Enfin les courtisans se pressaient autour du souverain, dans l'esprit de qui l'organisation de la Cour devenait un instrument de règne en même temps que de gloire. Pour loger les princes, les seigneurs, les ministres, la ville de Versailles avait été improvisée, pour ainsi dire, à partir de 1671. Mais le château ne suffisait pas aux membres de la famille

1. Voir sur lui le chapitre II, § 4, du livre I.

FAÇADE SUR LE PARC.



FAÇADE SUR LA COUR.

royale, et les Grands Appartements ne pouvaient plus contenir la foule — car c'était une foule — à laquelle ils étaient ouverts.

Alors se créa le Versailles colossal.

Les ailes des Ministres, commencées en 1671, s'achèvent en 1678; la Surintendance, la Chancellerie, le Grand Commun, la Grande et la Petite Écurie s'élèvent de 1678 à 1682. Les ailes du Midi et du Nord sont bâties successivement — dans le style de Le Vau — de 1679 à 1689. Mansart conduit tous ces travaux et suffit à toutes les besognes.

Il conçoit (ou il réalise si elle vient d'un autre) une création qui a considérablement modifié la physionomie du palais, à partir de 1679. La façade qui donne sur le parc se composait alors à ses extrémités de deux corps offrant rez-de-chaussée, premier étage et attique. Mais Le Vau n'avait élevé que d'un rez-de-chaussée la partie centrale, réservant au-dessus une grande terrasse. C'était comme un lieu de promenade d'où, le soir, la vue en plein air et à découvert sur le parc devait être charmante. Puisqu'il fallait de la place pour les réceptions quotidiennes, Mansart la trouva en reliant les deux corps de logis extrêmes par la Galerie, qui porta le nom de Grande Galerie ou de Galerie des glaces (bâtie en 1679), et qui offrit à Le Brun le plus admirable cadre que puisse rêver un décorateur.

Construction pratiquement nécessaire, logique, étant observé ce qu'on voulait faire de Versailles. Elle contribua à donner à l'intérieur du palais son

caractère de somptuosité grandiose, où s'étala splendidement la majesté de Louis XIV; mais, avec les grandes ailes, elle imprima à l'extérieur cette monotonie de lignes, cet indéfini en horizontal, qui est pour l'œil presque une fatigue et un ennui.

C'est peut-être dans certains bâtiments annexes qu'on rencontre plus d'originalité, dans la Grande et dans la Petite Écurie, par exemple, qui appartiennent entièrement à Mansart. Là il put être lui-même et il eut le mérite supérieur d'adapter le style architectural à des besoins pratiques. Un plan très simple et logique, des masses bien équilibrées, des lignes sobres, une décoration discrète, dont l'essentiel se concentre aux deux portes d'entrée, puissantes et graves, voilà les mérites — architecturaux au suprême degré — de ces deux édifices, qui en outre complètent très heureusement le vaste décor de la place d'Armes. Ce sont des qualités de ce genre qui font la beauté de l'Orangerie (1681-1686), dont les voûtes d'une portée exceptionnelle constituent l'une des constructions les plus hardies élevées par les architectes du XVII[e] siècle.

Tel était le château à l'extérieur; l'intérieur appartient à la peinture décorative, avec les éléments de sculpture et d'art industriel qu'elle groupe[1].

1. Voir le chapitre IV, ci-dessous.

LES JARDINS[1].

Le parc a été la grande préoccupation en même temps que la grande distraction de Louis XIV. Dans les soins constants qu'il en prit, dans le souci avec lequel il en suivait les transformations ou les progrès, dans sa manie (le mot n'est pas trop fort) de le modifier sans cesse, sous prétexte de l'embellir, il y a une part de fantaisie, de caprice, qui ajoute quelque chose aux traits de son caractère.

« On sort du château par le vestibule de la cour de Marbre », pour voir d'abord les parterres et les pièces d'eau de la grande terrasse. « Il faut aller ensuite droit sur le haut de Latonne (au-dessus du bassin de Latone) et faire une pause. » « Ayant tourné à gauche pour aller passer entre les sphinx, on ira droit sur le haut de l'Orangerie, d'où l'on verra le parterre des orangers et le lac des Suisses. » En passant par le Labyrinthe, « on ira voir la Salle de bal, on en fera le tour, on ira dans le centre et on en sortira par la rampe de Latonne. » « On y fera une pause pour considérer les rampes, les vases, les statues, les lésars (bassins dits des lézards),

1. P. de Nolhac, *La création de Versailles*, p. 121-186 et 226-241. *Les jardins de Versailles*, 1906. Gaston Brière, *Le parc de Versailles, Sculpture décorative.* Recueil de planches avec notices (en cours de publication). L.-A. Barbet, *Les grandes eaux de Versailles. Installations mécaniques et étangs artificiels. Description des fontaines et de leurs origines*, 1907. J. Boyceau, *Traité du jardinage selon les raisons de la nature et de l'art...*, par J. B., escuyer,... gentilhomme ordinaire de la maison du Roy et intendant de ses jardins, 1638.

Latonne et le chasteau; on verra de l'autre costé l'Allée Royale, l'Apollon (le char d'Apollon), le Canal, les gerbes des bosquets, Flore, Saturne; à droite Cérès, à gauche Bacchus. » On va de là au bassin de Saturne, puis à l'Ile royale. Il faut se diriger ensuite vers les Bains d'Apollon (transportés en 1684 de la Grotte de Téthys au Bosquet de la Renommée). « On fera le tour pour considérer les statues, cabinets et bas-reliefs. » Par la fontaine d'Encelade, la Salle du Conseil, le Théâtre d'eau, « l'on ira à l'Arc de Triomphe, l'on remarquera la diversité des fontaines, des jets, des nappes et des eaux, des figures, et les différents effets d'eau ». L'Allée d'eau et la Fontaine des Nymphes ramèneront le promeneur vers le château. « On sortira du jardin par la même porte où l'on est entré. »

Sans exagérer le parti à tirer de cette description, faite en partie sous la direction de Louis XIV et destinée avant tout à tracer un itinéraire, on remarquera cependant quelle place y tiennent les points de vue, les curiosités, « gerbes, coquilles », les « diversités des fontaines, des jets, des nappes, des effets d'eau ». Il semble presque que les statues et les œuvres d'art ne viennent qu'au second plan.

Le Parc, en effet, n'est pas tout entier solennel, et Louis XIV ne le voulut pas solennel. Qu'est-ce que la Ménagerie, le Grand Canal, avec sa flottille, où se retrouvaient en petit des spécimens de toutes les marines européennes, le Labyrinthe, avec les

Fables d'Ésope en action, sinon de véritables amusements? D'autre part, le Roi demandait avant tout des fleurs et des eaux. Des eaux partout. D'autant plus d'eaux peut-être qu'il n'y en avait pas à Versailles. On sait les efforts gigantesques pour faire monter sur le plateau celles de l'étang de Clagny ou amener celles des étangs de Satory, la construction de la machine de Marly en 1681, les travaux déplorables de l'Eure en 1685-1689.

En 1673, alors que Versailles se développait dans sa splendeur, qu'on créait la ville, qu'on agrandissait le château, Louis XIV écrivait à Colbert des lettres de ce genre : « Il faut faire en sorte que les pompes de Versailles aillent bien, surtout celles du réservoir d'en haut[1]; que, lorsque j'arriverai, je les trouve en état de ne pas me donner du chagrin en se rompant à tout moment.... Je serai très aise, en arrivant, de trouver Versailles en l'état que vous me mandez. Songez surtout aux pompes; si la nouvelle jette 120 pouces d'eau[2], cela sera admirable.... » Dès le premier jour, ce fut le tourment de Colbert. Harcelé par Louis XIV, il harcelait à son tour ses sous-ordres. Le Roi prenait presque un plaisir d'enfant à expérimenter par lui-même l'effet des travaux. « Entrant à la Ménagerie, avant que de voir le salon, il me demanda en quel état était le réservoir; et incontinent que S. M. fut sur le balcon dudit salon, on fit jouer

1. Le Roi à Colbert, sept. 1673. Barbet, *Les grandes eaux de Versailles*, p. 39, id., p. 27.
2. 2 400 mètres cubes par jour. Barbet, p. 39, n. 3.

les jets d'eaux des bassins des cours, et ensuite S. M. fut dans la laiterie, où elle-même prenait plaisir à ouvrir et fermer les robinets, sans pouvoir s'exempter d'être un petit peu mouillée. »

Plus tard encore, Colbert entretient le directeur de l'École de Rome de la question des eaux; il ne craint pas d'occuper à ces détails les élèves de l'Académie : « Et si vous luy trouvez assez de génie (à d'Aviler), je serois bien ayse qu'il s'appliquast à tout ce qui peut concerner les eaux, c'est-à-dire les sources, les niveaux, les conduites, les aqueducs, les différents effets des eaux; qu'il visitast avec soin tout ce qu'il y a de beau de cette nature dans l'Italie; qu'il s'appliquast même à faire des calculs de ce que chaque ajutage de fontaines distribue d'eau par jour[1]. »

Il avait eu cependant auprès de lui un homme considéré comme fort compétent en ces matières : François de Francine, sieur de Grandmaisons, maître-d'hôtel ordinaire du Roi, ingénieur et intendant général des fontaines, grottes, monuments, aqueducs, artifices et conduite des eaux des maisons royales. François descendait d'une famille d'Italiens, les Francini, établis en France depuis le commencement du siècle, et qui s'étaient fait une grande réputation dans l'art des jardins. Francine, l'ingénieur de Louis XIV, fut chargé de presque toute la décoration du parc, en ce qui concerne les eaux. Il « faisait faire aux eaux des

1. Lettre à Errard, 9 mars 1679. *Corresp. des direct.*, t. I, p. 79, 84.

choses qui surpassent l'imagination, témoin le Marais, la Montagne d'eau, le Théâtre,... où les changements de décorations d'eaux sont aussi fréquents que ceux des pièces de machines qui en sont le plus remplies[1] ».

Le plan d'ensemble et la conception pittoresque des jardins n'ont rien d'absolument nouveau. On en jugera par ce passage du jardinier en chef de Louis XIII, Molet. Voici le schéma qu'il trace pour un parc[2]. « Une grande avenue d'arbres, à double ou triple rang, perpendiculaire à la façade (extérieure) du château, avec un grand demi-cercle ou carré au commencement.... Puis en face de derrière (côté du parc), les parterres de broderie d'icelle, afin d'être regardés et considérés facilement par les fenêtres sans obstacles d'arbres, palissade, ou autre chose qui puisse empêcher l'œil d'avoir son étendue.... » Il recommande ensuite des « parterres à compartiments, gazon, allées, palissades hautes et basses, faisant en sorte que la plupart des allées aboutissent et se terminent toujours à quelque statue ou centre de fontaine ». On dressera des statues, on bâtira des grottes « et lieux convenables, sans oublier les volières, jets d'eau, canaux et autres ornements pour former le jardin de plaisir parfait ». N'est-ce pas là tout Versailles et les idées que développa Le Nôtre, en suivant les traditions antérieures? N'est-ce pas là, d'ailleurs, le parc italien?

1. Dussieux, *Le château de Versailles*, t. II, p. 201.
2. Molet, analysé par Barbet, *ouvr. cité*, p. 258.

Le Nôtre (André), né en 1613, mort en 1700, a tenu dans le règne de Louis XIV une grande place et en garde une fort belle dans l'histoire de l'art français. Louis XIV, qui l'aimait et l'estimait singulièrement, le nomma contrôleur de ses bâtiments, le fit entrer en 1681 à l'Académie d'architecture, le décora de l'ordre de Saint-Michel en 1693. Il n'existe presque aucun parc, depuis celui de Vaux, où il n'ait mis quelque chose de lui : non seulement Versailles, mais Trianon, Saint-Cloud, Chantilly[1], Meudon, Sceaux, etc.[2]. Sa faveur, comme celle de tant d'autres, diminua un peu avec Louvois, qui avait tendance, paraît-il, à lui préférer Mansart.

Le Nôtre avait du « grand dans l'esprit »; il voyait et concevait en architecte. Il voulait des vues étendues, il aimait le rectiligne. « Il ne laissait pas dans les jardins dont il ordonnait autant de couvert qu'auraient souhaité certaines gens, mais il ne pouvait souffrir les vues bornées et ne trouvait pas que les beaux jardins dussent entièrement ressembler à des forêts[3]. »

1. Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, p. 20-28.
2. Sans compter des jardins en Angleterre, en Allemagne, en Italie même (Villa Ludovisi, jardins du Quirinal, etc.).
3. Cette observation est confirmée par un passage des *Mémoires* de la Grande Mademoiselle. Lorsqu'elle acheta, en 1680, le domaine de Choisy, Le Nôtre voulut lui faire abattre les arbres pour donner la vue sur la Seine. « La proposition d'y abattre le peu qu'il y avoit de couvert me déplut, écrit-elle, moi qui aime à me promener à toutes sortes d'heures. » (*Mémoires de Mlle de Montpensier*, édit. Chéruel, t. IV, p. 427-428.) Sur Choisy, voir Chamchine (Mlle B.), *Le Château de Choisy*, 1910.

Devant la façade occidentale du château de Versailles, un large parterre en terrasse, d'où le terrain descend ou s'incline vers le sud, l'ouest et le nord; au delà, une grande allée perpendiculaire au château, bordée à droite et à gauche par deux masses de bois se faisant équilibre, et continuée par un large canal, qui ouvre une perspective presque illimitée; voilà le thème, la composition d'ensemble, logique en même temps que traditionnelle.

Par là est satisfait le goût de l'ordonnance, cette recherche du vaste et du grandiose, qui sont la marque de l'esprit du temps. La fantaisie, le pittoresque trouveront place dans les bois, où les charmilles, les bosquets mettront quelque imprévu et presque quelque mystère. Puis les eaux seront répandues partout, ici à l'état de nappes à perte de vue, comme dans le Grand Canal, ailleurs en fontaines, en jets, en cascatelles [1]. Partout aussi les

1. Un des ouvrages les plus curieux relatifs à l'emploi des eaux dans les jardins et aux différentes combinaisons par lesquelles on peut les varier, est sans doute celui qui parut à Nuremberg sous ce titre : Bœcklern, *Architectura curiosa nova. Amœnitates hydragogicæ*, 1664 (le privilège est de 1662). L'auteur y représente d'abord la machinerie et la robinetterie des jeux d'eau, puis différents modèles de fontaines et de jets d'eau (*lusus aquarum*). Enfin il reproduit un grand nombre d'exemples pris en France, en Italie, etc., et quelques-unes des « Grottes » les plus remarquables. Beaucoup de planches annoncent les fantaisies de Versailles (pl. 49, de la 2e partie) : *Gigas supinus inter varios effluviorum assultus*. C'est un peu l'Encelade; pl. 88, Enfant tirant de l'arc, c'est un peu les enfants de l'allée d'eau ; fig. 23, 30, 32, de la 4e partie, semblables à la Grotte de Téthys, etc. Or l'ouvrage était composé en 1662, et l'auteur, qui est en réalité un certain Fürst, y travaillait depuis cinq ans. L'Italie y tient une grande place.

fleurs incessamment renouvelées suivant la saison.

Trois grandes entreprises avaient signalé la période qui précède la construction du château : la Ménagerie, la première Orangerie, la Grotte de Téthys.

La Ménagerie [1], commencée en 1663 sur les plans de L. Le Vau, était située dans la partie sud-occidentale du parc : une muraille octogonale enfermait des cours, séparées par des murs ou par des barrières rayonnantes, qui venaient aboutir à un pavillon central. On avait réuni là des animaux rares pour la plupart exotiques, beaucoup d'oiseaux. A l'entrée, du côté de l'ouest, s'élevait un petit château. La Ménagerie fut très admirée et très populaire : La Fontaine ne manque pas d'en parler dans le récit de sa visite à Versailles.

La première Orangerie avait été aussi bâtie par Le Vau ; c'était une salle creusée au sud en contrebas du château, et qui s'ouvrait par des baies vitrées entre des piliers massifs. Toutes sortes de fleurs ou de plantes du Midi y étaient cultivées. Ses orangers étaient célèbres. « Acante, ne voyant personne autour de lui que ses trois amis, ne se put tenir de réciter certains couplets de poésie, que les autres se souvinrent d'avoir vus dans un ouvrage de sa façon. »

Sommes-nous, dit-il, en Provence?
Quel amas d'arbres toujours verts
Triomphe ici de l'inclémence
Des Aquilons et des hivers!...

1. Marquet de Vasselot, *La Ménagerie du château de Versailles* (*Rev. de l'hist. de Versailles*, 1899, et tirage à part).

Orangers, arbres que j'adore,
Que tes parfums me semblent doux!
Est-il dans l'empire de Flore
Rien d'agréable comme vous [1]?

Mais la merveille fut la Grotte de Téthys ou, comme on disait tout simplement, la Grotte de Versailles. La chose et le nom venaient d'Italie et avaient passé en France dès le XVIe siècle. C'était un « salon », décoré généralement de rocailles pour jouer le rustique, et rafraîchi par des eaux coulant en ruisseaux ou jaillissant en jets. Ces grottes étaient tantôt prises dans une partie même de l'habitation, tantôt indépendantes. Celle de Versailles était placée en dehors et à côté du château, sur la face nord. L'idée en était due, paraît-il, à Charles et à Claude Perrault et à Le Brun. Francine en régla toute la machinerie. On en commença l'exécution avant 1666, mais elle ne fut achevée au plus tôt qu'en 1672. En effet, on avait voulu en faire une œuvre décorative sans égale; on y avait accumulé les belles ferronneries, les dallages riches, les coquillages apportés de toutes les côtes de France, d'Italie, les marbres, et surtout les sculptures [2].

Cela ne suspendait pas les travaux du parc.

Le parterre du château fut plus d'une fois remanié. Achevé, semblait-il, en 1674, il ne prit sa forme actuelle qu'après 1683. La pièce d'eau des Suisses, au midi, celle de Neptune, au nord, sont creusées de 1678 à 1682. L'allée d'eau qui relie le

1. *Psyché*, p. 18-19.
2. FÉLIBIEN, *Descript. de la Grotte de Versailles*, 1679, et plus loin, chap. III.

parterre du nord au bassin de Neptune fut ouverte en 1669-1670. Le bosquet de la Renommée, où Mansart commença à introduire de l'architecture, avec les deux pavillons de marbre qui le décorent, fut commencé en 1675, terminé après 1681. Celui de l'Arc de Triomphe, où l'on voyait des pyramides, un arc triomphal, sans compter les sculptures, fut composé par Le Nôtre de 1677 à 1680. Le théâtre d'eau date de 1671, le Labyrinthe de 1667, la Colonnade de Mansart de 1687 seulement. Mais jamais, à vrai dire, les travaux ne s'arrêtèrent. Même lorsque Marly semblait absorber toutes les pensées du Roi, on retouchait les jardins de Versailles; on y cherchait de nouveaux embellissements [1].

A ces fantaisies charmantes, à ces distractions où se délassait l'esprit du Roi, on peut joindre le premier Trianon bâti (j'aime presque mieux dire dessiné) de 1670 à 1672. C'était un simple pavillon à rez-de-chaussée surmonté d'un toit assez bas, bordé d'une balustrade. Il contenait un vestibule et un salon central entre deux autres salles. On y accédait par une cour ovale, bordée à droite et à gauche de deux petites constructions : « un petit palais commode pour passer quelques heures du jour pendant l'été [2] ».

La décoration en était tout à fait originale. La

1. Sur tous ces points, voir DE NOLHAC, *La Création de Versailles*, *passim*, et pour la décoration sculpturale, le chapitre III.
2. Voir ci-dessus, chap. I, et FÉLIBIEN, *Description sommaire de Versailles*, édit. de 1698, p. 236-240.

balustrade extérieure portait des vases de porcelaine, répandus également en degrés sur les pentes du toit jusqu'au faîte, « avec différents oyseaux représentés au naturel ». « Ce palais fut regardé d'abord de tout le monde comme un enchantement; car, n'ayant été commencé qu'à la fin de l'hyver, il se trouva fait au printemps, comme s'il fût sorti de terre avec les fleurs des jardins qui l'accompagnent.... » « L'on pourrait dire de Trianon que les Grâces et les Amours, qui forment ce qu'il y a de plus parfait dans les plus beaux et magnifiques ouvrages de l'art, et même qui donnent l'accomplissement à ceux de la nature, ont été les seuls architectes de ce lieu et qu'ils ont voulu en faire leur demeure. »

Le charme était complété par les jardins qui servaient de cadre au château. L'air y était embaumé, c'est Félibien qui le dit, des senteurs des jasmins et des orangers. On se figure quelque chose de frais, d'élégant, où tous les sens sont charmés et s'épanouissent, un caprice exquis de roi jeune et amoureux. Il ne dura pas plus que la jeunesse et que l'amour.

Marly fut commencé en 1679; le pavillon central est de 1680, les autres pavillons de 1684 à 1686. Amusement tout d'abord, un peu comme le premier Trianon, et conçu presque dans le même esprit que le Petit Trianon du XVIIIe siècle, c'est-à-dire avec la pensée d'avoir un lieu de repos intime, on n'ose pas dire champêtre : le mot et la chose viendront bien plus tard. Tout y sent l'im-

provisation, presque le décor de théâtre. Rousseau, Monier, Nocret y peignent à l'extérieur des pilastres simulés, des sculptures et des perspectives feintes. Le Brun fournit toutes sortes de motifs ornementaux. Les grandes dépenses se feront après 1690[1]. Mais, dès son origine, Marly semble appartenir par son style, ses « intentions » à la période qui va venir, et devancer le temps.

1. Pourtant le château et les jardins sont déjà décorés de sculptures par Le Hongre, Le Gros, Massou, etc., entre 1681 et 1689.

CHAPITRE III

LA SCULPTURE

I. — **La Sculpture à Paris.**

C'est à Versailles qu'on étudie généralement et qu'on peut en effet étudier la statuaire au temps de Louis XIV.

Non pas cependant qu'elle y soit tout entière, il s'en faut. On la trouve — à condition de la chercher — dans d'autres demeures royales, au Louvre, aux Tuileries, dans les places publiques ou aux portes triomphales, dans les églises, même dans les hôtels particuliers. Lorsqu'on dresse la liste des œuvres, on est étonné du nombre de celles qu'on a fini par ignorer à force de les oublier. Qui songe à tous les groupes ou statues des Tuileries, aux sculptures du Val-de-Grâce, à celles des églises, etc. ?

Quelques genres ou quelques œuvres doivent au moins être signalés.

La tradition des monuments funéraires, si nombreux au moyen âge et jusque vers le milieu du XVIIe siècle, se continua, mais très affaiblie. Ni Louis XIII, ni les princes de la famille royale, ni les grands seigneurs n'eurent ces tombeaux somptueux, que consacrait jadis aux ancêtres la piété des descendants. Il semble qu'on ait reporté sur la célébration des obsèques toute la pompe qu'on voulait jadis pour le sépulcre, et qu'on se soit contenté d'une splendeur provisoire.

On citerait à Paris les mausolées du chancelier Le Tellier († 1685), par Mazeline et Hurtrelle[1]; de la famille de Cossé-Brissac, par Le Hongre[2]; des Castellan, par Girardon[3]; de Charles de Créquy († 1687)[4], de la mère de Le Brun, de Casimir de Pologne, par Gaspard Marsy.

Le tombeau de la mère de Le Brun vaut qu'on s'y arrête avant les autres. Il est tout entier du dessin de Le Brun. Le mur de la chapelle où il se trouve reçut une arcade, surmontée d'un entablement sur lequel sont placés deux anges. Une draperie se déploie sur les écoinçons. La partie inférieure de l'arcade enferme le tombeau de marbre noir veiné, dont la dalle soulevée laisse apercevoir la morte, sortant à demi du sarcophage, les mains jointes pour la prière, les yeux levés au ciel. Sur une partie du linceul ces mots sont inscrits : *Sa-*

1. Église Saint-Gervais.
2. Fragments au Louvre, Sculpture, n° 235.
3. Église Saint-Germain-des-Prés.
4. Église Saint-Roch.

tiabor cum apparuerit gloria tua.... Au-dessus, un ange sonne la trompette de la Résurrection, en montrant du doigt le ciel[1]. Tuby avait sculpté la statue de la mère de Le Brun.

C'est elle qui donne au monument un caractère tout particulier. Le Brun l'a représentée telle qu'elle lui apparaissait dans les dernières années de sa vie : les bras ont la maigreur de la vieillesse, le visage est émacié, sans beauté, mais il y a mis une intensité dans l'expression de la douleur, de la foi et de l'espérance, qui font de cette œuvre un des monuments de piété filiale les plus touchants. Œuvre rare, même dans la première moitié du XVII[e] siècle, exceptionnelle, on sent combien, en plein règne de Louis XIV.

Le mausolée du roi de Pologne Casimir († 1672) a quelque originalité. Sur un lit funéraire de marbre noir, encadré de rideaux de marbre blanc, le Roi, dans un costume demi-ecclésiastique, demi-royal, s'agenouille et semble offrir à Dieu le sceptre et la couronne, qu'il tient de la main gauche. L'attitude à demi penchée est assez heureuse dans sa complication, et la figure est un excellent portrait. Un bas-relief de bronze, par un frère de l'Abbaye de Saint-Germain-des-Prés, représente une des batailles de Casimir : le Roi, au centre, se précipitant sur des Turcs armés à la moderne. Deux esclaves de marbre complétaient la déco-

1. Saint-Nicolas-du-Chardonnet, chapelle de Saint-Charles-Borromée, dite de Le Brun. Nous laissons de côté la décoration de la chapelle.

ration du monument, qui était l'œuvre de Gaspard Marsy[1].

Le tombeau de Turenne fut élevé sur les dessins de Le Brun. Tuby l'exécuta en partie[2]. Turenne, en costume demi-romain, est étendu expirant sur une peau de lion. Un aigle se dresse à ses pieds, l'*Immortalité* le soulève et tient une couronne au-dessus de sa tête. La *Sagesse*, relevant son voile, jette un regard sur le héros; la *Valeur*, casquée, a pour attributs une peau de lion, un bouclier, une épée. Un bas-relief représente la *Bataille de Türckheim*. Il est postérieur à la période que nous étudions.

Les ministres eurent les tombeaux monumentaux que n'avaient pas les souverains.

Le premier en date est celui de Colbert, élevé en 1685, sur les dessins de Le Brun[3]. Un sarcophage de marbre noir, monté sur deux gaines de bronze doré, supporte la statue de Colbert priant, représenté en costume de cour, recouvert du grand manteau de l'ordre du Saint-Esprit. Devant lui était placé un ange tenant un livre d'heures. Aux deux côtés du sarcophage, deux statues, l'*Abondance* et la *Fidélité* : la première, assise, levant les yeux au ciel; la seconde, enveloppée dans un long

1. A Saint-Germain-des-Prés, transept, côté gauche.

2. Aujourd'hui à l'église du dôme des Invalides, mais non intact (à gauche du transept).

3. Église Saint-Eustache. — JULES GUIFFREY et DE GROUCHY, *Le tombeau de Colbert par Coyzevox et Tuby*, 1891. L'ange a été brisé, l'*Abondance* et la *Fidélité* pourraient aussi bien être la *Piété* et la *Charité*.

voile, baissant la tête avec une expression de douleur. Coyzevox avait sculpté (et signé) le Colbert et très probablement l'*Abondance*; Tuby, la *Fidélité*.

Le tombeau de Mazarin date de 1689-1692; il se composait d'un grand édicule, plaqué sur un des murs de la chapelle du collège des Quatre-Nations. Tel qu'il existe aujourd'hui [1], un très haut sarcophage de marbre supporte la statue en marbre blanc du cardinal, agenouillé, revêtu du costume ecclésiastique, la tête nue et la main gauche posée sur le cœur. Derrière lui, un petit ange tient un faisceau. Trois statues de bronze sont assises au pied du sarcophage : la *Prudence*, la *Paix*, la *Fidélité*. A la partie supérieure du monument, la *Religion* et la *Charité*, en haut-relief de marbre, soutiennent les armes du cardinal. Le *Mazarin* est de Coyzevox, ainsi que la figure allégorique de la *Prudence*; la *Paix*, la *Fidélité*, la *Religion* et la *Charité*, de Le Hongre et Tuby (?).

Comme celui de Mazarin, le mausolée de Richelieu est rétrospectif, puisqu'il fut achevé en 1694, cinquante ans après sa mort. Le Brun en avait-il donné le dessin? La date et l'inscription ont fait penser qu'il fallait plutôt y voir une œuvre originale de Girardon [2]. Sur un tombeau à l'antique, en partie recouvert d'une riche draperie, Richelieu est à demi couché; il lève les yeux au ciel et porte la main à son cœur. Derrière lui et le

1. Reconstitué au Louvre, Sculpture, n° 552.
2. Eglise de la Sorbonne. Voir p. 79.

soutenant, la *Religion* drapée et voilée; à droite, deux petits génies funéraires portant les armoiries du cardinal; aux pieds, la *Science* en pleurs drapée et voilée.

Tous ces monuments, on le voit, sont conçus d'après les mêmes données : le personnage agenouillé ou à demi couché, les allégories attendues et pouvant s'appliquer à tous les ministres, censés fidèles, sages, pieux par destination. Des figures exprimeront la douleur, d'autres l'espérance. L'exécution ne présente guère plus d'originalité : un travail rond et en même temps méticuleux. Partout une ornementation indigente. Au contraire, les statues des défunts sont fort belles : le Colbert très vivant, d'une facture ferme et simple; le Mazarin encore supérieur, à cause de son attitude flottante [1] et pour ainsi dire onctueuse, qui caractérise si bien l'homme; le Richelieu, au contraire, grave, austère, comme il convient.

On se rapproche de la pensée qui a présidé à l'art de Versailles, en étudiant la statuaire consacrée à glorifier Louis XIV, abstraction faite des portraits proprement dits. Il fut représenté presque toujours en costume demi-romain, comme dans la statue pédestre que la Ville de Paris commanda en 1687 à Coyzevox, pour rappeler le souvenir de la visite du Roi [2].

1. Noter cependant qu'elle rappelle un peu la statue funéraire de La Vieuville par GUÉRIN. Louvre, Sculpture, n° 699.

2. Aujourd'hui dans la cour de l'Hôtel Carnavalet. Restaurée en partie.

Deux autres œuvres appartiennent plus particulièrement aux manifestations solennelles, que multiplia l'admiration sincère ou intéressée des contemporains[1].

L'une est celle que le maréchal de la Feuillade entreprit de dresser sur la place dite des Victoires, qu'il fit construire à ses frais, non sans y trouver d'ailleurs ses avantages. Il en fut exécuté deux modèles par le sculpteur Martin Desjardins, le premier en 1681; le Roi vint le voir à la fin de l'année. La statue en marbre blanc avait dix pieds de haut; quatre esclaves occupaient les angles du piédestal, figurés dans l'attitude de la douleur[2]. Des bas-reliefs de bronze représentaient la *Prééminence de la France sur l'Espagne*, le *Passage du Rhin*, la *Prise de Besançon*, la *Paix donnée à l'Europe*. Le Roi déclara qu'il « y avait du grand » dans le monument.

Ce premier modèle de l'effigie royale fut donné au Roi par le maréchal, et Desjardins en exécuta un second. Cette fois, Louis XIV portait le grand costume du sacre; il foulait aux pieds un Cerbère, pour rappeler sa victoire sur les alliés. Derrière lui une Victoire colossale s'élançait, tenant une couronne de laurier. Le groupe entier, tout de bronze doré, mesurait seize pieds de haut. On avait conservé les quatre esclaves et les bas-

1. De Boislisle, *Notices historiques sur la place des Victoires et la place de Vendôme* (Mém. de la Soc. de l'histoire de Paris, 1888, p. 1-172). Avec une liste de statues élevées à Louis XIV.

2. Les esclaves ont été transportés à la façade des Invalides; six des bas-reliefs au musée du Louvre, Sculpture, n°s 653-658.

reliefs, et ajouté des médaillons, où d'autres événements remarquables de la vie du Roi étaient figurés. On y trouvait le *Secours donné aux Hollandais contre l'évêque de Munster*, la *Réformation de la Justice*, puis les grandes batailles de la guerre de Hollande et des actualités comme la *Soumission de Strasbourg et de Casal*, la *Prise de Luxembourg*, la *Soumission du doge de Gênes*. L'histoire figurée du règne, suspendue à la date de 1679 dans la Galerie des glaces, se continuait. Elle allait s'arrêter dans ses représentations artistiques, peu après la date de 1686, où le monument fut inauguré. Les temps troublés commençaient.

La colossale statue équestre dressée par Girardon se rattache, elle aussi, à de grands travaux d'architecture dans Paris, puisqu'elle fut faite pour la place projetée en 1677 dans le quartier Saint-Honoré, décidée définitivement en 1685, remaniée dans son plan après la mort de Louvois et terminée seulement au cours du XVIII[e] siècle. C'est la place qui a pris plus tard le nom de place Vendôme. La statue royale avait près de 19 pieds de haut, cheval et cavalier; le modèle en fut arrêté en 1686, montré à Louis XIV en janvier 1687, fondu en bronze en 1692, posé en 1699. Le Roi portait la grande perruque, ce qui n'empêchait point qu'on lui eût donné le classique costume romain [1].

Pour la porte Saint-Denis, qui appartient à la

1. Voir au Musée du Louvre, Sculpture, n[os] 691-692, des fragments de la statue, ainsi qu'un modèle en petit, et, au Musée Carnavalet, la maquette originale (?).

fois à l'histoire de la sculpture et de l'architecture, il sied de suivre Blondel dans la confidence qu'il nous fait de la marche de sa pensée : « Dans la construction de la porte Saint Denis, qui est peut-être un des plus grands ouvrages de cette nature qui soient au reste du monde, sa masse ayant plus de 72 pieds de hauteur et autant de largeur, avec une ouverture de plus de 24 pieds dans le milieu, je me suis principalement appliqué à la rendre plus considérable par la justesse des proportions qu'elle a, du tout à ses parties et de ses parties entre elles, que par la quantité d'ornements dont elle auroit pu estre chargée. J'ai même recherché avec soin que le peu d'ornements dont elle est parée fût extraordinaire et choisi parmi ceux qui ont eu et qui ont encore le plus de réputation dans les ouvrages des anciens. Et comme tout le monde tombe d'accord qu'il n'y a rien de plus beau parmi les restes des antiques que la colonne Trajane, que les obélisques qui ont été transférés d'Égypte en la ville de Rome et ce reste de la colonne rostrale que l'on voit encore au Capitole, j'ai voulu que l'ornement de la porte Saint Denis fût composé de parties copiées sur ces beaux originaux[1].

« Pour cet effet, j'ai placé deux pyramides aux côtés de l'ouverture de la porte, que j'ai engagées suffisamment dans le mur du massif et qui, posées sur des piédestaux semblables à celui de la colonne

1. Blondel, *Cours d'architecture*, 4e partie, p. 618 et suiv.

Trajane, s'étendent avec leur amortissement jusqu'au dessous de l'architrave du grand entablement, et tiennent pour ainsi dire la place des colonnes, sans être obligées néanmoins de rien porter, parce que l'entablement n'a de saillie que ce qu'il lui en faut pour être distingué du massif sur lequel il est entièrement assis. Et pour donner plus de grâce aux pyramides, je les avois fait accompagner de trois rangs de rostres, c'est-à-dire de proues ou de poupes de galères antiques, pareilles à celles de la colonne rostrale, et faisant face de trois côtés dans chaque rang, c'est à dire sur le devant de la pyramide.... »

Il nous révèle ensuite le secret des conceptions définitivement réalisées. « Mais la rapidité des conquêtes du Roy dans son voyage d'Hollande et ce fameux passage du Rhin à Tholus, qui arriva dans l'année que la porte Saint Denis fut commencée, nous obligea de prendre d'autres mesures. Messieurs le Prévôt des marchands et échevins crurent que l'on ne pouvoit point accompagner la porte Saint Denis d'autres ornements ni plus heureux ni plus magnifiques que de ceux qui pourroient servir de marques de ces grandes actions et de ces victoires....

« J'ai cru que je ne pouvois mieux faire que d'attacher sur les pyramides et aux distances où j'avais voulu placer les rostres des galères, des masses de trophées antiques pendues à des cordons noués à leur sommet, entremêlés de boucliers, chargés des armes des provinces et des villes

principales que le Roi avait subjuguées. J'ai fait même asseoir des figures colossales au bas des mêmes pyramides, à l'exemple des excellents revers de médailles que nous avons d'Auguste et de Titus, où l'on voit des figures de femme assise au pied des trophées ou des palmiers, et qui marquent ou la conquête de l'Égypte par Auguste ou celle de la Judée par Titus. »

Sur la face méridionale qui regarde la ville, les deux figures dont parle Blondel représentaient l'une le *Rhin*, l'autre la *Hollande vaincue*. Au-dessus de la grande arcade centrale, le *Passage du Rhin*, qu'on ne se lassait pas de célébrer, formait le motif d'un grand bas-relief oblong. Du côté du faubourg, les ornements se composaient de trophées, de palmiers, etc. Un bas-relief représentait la reddition de Maëstricht. Dans les quatre écoinçons de la grande arcade, des figures volantes symbolisaient la *Gloire*, la *Renommée*[1], etc. Comme on le voit, la statuaire était subordonnée à l'architecture; c'est son principal mérite, et un mérite fort remarquable, puisqu'il est conforme aux lois normales de la sculpture monumentale. Prise en elle-même, elle offre peu d'intérêt. Le travail est plutôt lourd, les figures volantes dénuées de grâce.

A la porte Saint-Martin, construite en 1674 sur les dessins de Bullet, la statuaire et l'architecture ne forment peut-être pas un ensemble aussi cohérent. La première se présente sous la forme de

1. Les sculptures furent commencées par Girardon en 1672, achevées par Michel Anguier en 1673.

tableaux en bas-reliefs encastrés dans les parois. Sur la face méridionale, on voit à droite Louis XIV trônant sur un amas de rochers, et à ses pieds une femme qui implore sa clémence, allusion à la paix imposée par lui; à gauche, il foule aux pieds des ennemis prosternés à terre, une Victoire le couronne, allusion aux défaites de la coalition. Le Roi est idéalisé en héros ou en dieu antique, mais modernisé par la perruque.

Du côté du faubourg, Pierre Le Gros sculpta la *Prise de Duisbourg*, Gaspard Marsy, *Mars poursuivant l'aigle impériale*. Ces deux dernières œuvres méritent d'être regardées. A vrai dire, l'allégorie et l'histoire y dominent. Dans la première, des guerriers romains ou prétendus tels donnent l'assaut à une muraille du modèle des fortifications antiques. Au premier plan, une femme personnifie la douleur des vaincus; dans le ciel, des petits génies vont répandre la nouvelle des gloires royales. Dans le bas-relief de Marsy, le dieu de la guerre, armé du bouclier aux fleurs de lys et de l'épée, chasse l'aigle, pendant qu'une femme regarde le combat et que volent dans le haut trois petits génies tenant une couronne et des palmes. Mais les corps sont d'un modelé très vif, les petits génies sont souples, gracieux. A cette date de 1674-1675, c'est déjà presque de l'art de transition.

II. — La Sculpture à Versailles[1].

La statuaire répandue à profusion dans le parc de Versailles s'unit si étroitement au dessin des bosquets, des fontaines, des jets d'eau, que l'en isoler, c'est risquer de lui retirer quelque chose de son caractère et de la mal comprendre. En revanche, on la juge mieux ainsi comme œuvre de statuaire pure et, sans méconnaître ses mérites, on voit ce qu'elle a perdu quelquefois à ne devenir qu'un élément ornemental. D'ailleurs on conçoit facilement qu'il faille faire un choix dans cette accumulation, où l'on ne peut exiger de rencontrer partout des chefs-d'œuvre.

Les Bains d'Apollon, le Bassin d'Apollon, la France triomphante, le Bassin de Latone, le Bassin des Nymphes, l'Allée d'eau, le Labyrinthe, voilà les ensembles ou les groupes principaux. Puis viendraient les Fleuves et les Nymphes du Parterre d'eau, les Quatre Parties du Monde, les Éléments, les Saisons, les Heures du jour; enfin, sans compter les simples copies d'antiques, nombre de statues isolées, une Cérès, une Galatée, des Bacchantes, des Satyres, des Vases. On « saute cent feuillets sans en trouver la fin[2] ».

« Je songeai, écrit Charles Perrault, que Sa Majesté ayant pris le soleil pour sa devise, avec

1. Voir les ouvrages signalés au § 1.
2. Pour les œuvres de Puget qui sont, pour ainsi dire, adventices à Versailles, voir le livre. I, chap. II, § 3.

un globe terrestre au-dessous et ces paroles : *Nec pluribus impar*..., il serait bon de mettre Apollon qui va se coucher chez Thétis, après avoir fait le tour de la terre, pour représenter que le Roi vient se reposer à Versailles, après avoir travaillé à faire du bien à tout le monde ». C'est l'idée du célèbre groupe dit des *Bains d'Apollon*, sculpté sur les dessins de Claude Perrault et de Le Brun par Girardon, Regnaudin, Gaspard Marsy, Guérin[1], et où le souverain apparaissait une fois de plus dans sa gloire mythologique. Apollon, couronné de lauriers, était représenté au moment où « le dieu du jour achève sa carrière ». Ses coursiers (le mot convient à cette mythologie) viennent d'être dételés, des tritons les lavent et les peignent. Le dieu va se livrer au repos, servi par des nymphes qui lui apportent des parfums pour oindre son corps fatigué. Tout le monde comprenait la pensée de Perrault.

Nous pouvons difficilement juger le groupe depuis qu'il a été transporté en 1778 dans le décor agreste et romantique dessiné par Hubert Robert. La masse des rochers, la voûte sombre de la caverne, le rapetisse, l'étouffe. Même la disposition en a été changée, les figures interverties. Il faut se rappeler qu'il était destiné à orner la Grotte de Téthys[2]. Ce qu'il y a d'un peu sec et minutieux

1. Girardon et Regnaudin sculptèrent le groupe central : le dieu entouré des nymphes; les Marsy et Guérin, les chevaux et les tritons. Ce grand travail dura de 1666 à 1677.

2. Voir ci-dessus, p. 289.

dans le travail, de mièvre dans les figures, convenait sans doute à la décoration de ces salons faits pour des conversations mondaines.

Le *Char d'Apollon*, au bas du tapis vert, à propos duquel on ne peut s'empêcher de penser à l'*Aurore* du Guide, fut dessiné par Le Brun, exécuté par Tuby en 1670-1671. Au milieu d'un vaste bassin circulaire, le dieu apparaît sur son char, traîné par quatre chevaux marins, pleins d'ardeur et de feu, et dont il excite lui-même le galop flamboyant. Beau mouvement à la fois passionné et réglé, comme il convient, puisqu'Apollon ici est le Roi en action.

Le Brun avait aussi fourni le dessin d'un groupe considérable qui prit place dans le bosquet de l'Arc de Triomphe[1], sous le nom de la *France triomphante*. Tuby en donna le modèle en 1681 et l'exécuta en collaboration avec Coyzevox et Prou. La France, en Minerve, tenant d'une main la lance, l'autre appuyée sur un bouclier décoré d'un soleil, devise du Roi, trônait sur un char, aux deux côtés duquel le sol était jonché de trophées. Deux personnages symbolisaient l'Espagne et l'Empire, le premier porté sur un lion hurlant à la douleur, le second sur un aigle. Un dragon expirant marquait la rupture de la coalition. Le décor était complété par un splendide arc de triomphe, élevé en 1678-1679. Le groupe de la France triomphante est un de ces grands motifs décoratifs

1. Il y a dans la composition du Bosquet une part à faire à Le Nôtre. Le groupe a été complètement restauré en 1880.

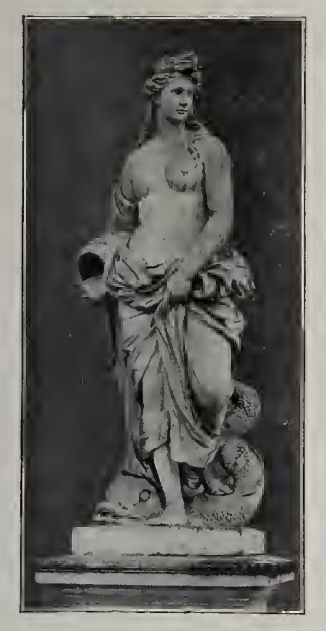
où excellait Le Brun. La composition en est pleine sans lourdeur; la France a une allure noble et élégante. Tout compte tenu des restaurations, on peut y signaler encore une de ces œuvres où il semble que se sente déjà l'inspiration du XVIIIe siècle, quelque chose de sa grâce mondaine.

Tels étaient les principaux groupes où paraissait Louis XIV, reconnaissable et éclatant au travers des allégories. « Il faut louer le Roi partout », avait écrit Colbert. Partout et de toutes façons.

Ailleurs régnait la pure fantaisie, mais toujours mythologique.

Il faut bien avouer que les sculptures du *Bassin de Latone*, œuvre des frères Marsy entre 1668-1671, ne doivent pas compter parmi les plus remarquables des jardins. Leur réputation tient sans doute à la place qu'elles occupent et qui les met en pleine vue. Mais, si l'on goûte la fantaisie de l'invention, dont l'idée première vient des *Métamorphoses* d'Ovide et dont le thème est ingénieusement adapté à un décor de bassin d'eau; s'il y a une certaine verve pittoresque dans les figures demi-humaines, demi-animales des paysans changés en grenouilles, le groupe de Latone et des Jumeaux manque tout à fait d'accent et se compose mal. L'ensemble n'est pas à l'échelle, beaucoup trop petit pour la perspective où il figure, ce qui lui donne un air de mesquinerie.

Au contraire, un des motifs les plus charmants du parc est sans doute le *Bain des Nymphes*, dont les Perrault se vantaient d'avoir donné l'idée pre-



P. LE GROS. L'EAU.



LE HONGRE. L'AIR.



GIRARDON. LE BAIN DES NYMPHES (FRAGMENT).

(*Photos Hachette.*)

mière vers 1670, et dont l'exécution appartient à Girardon, Le Hongre et Le Gros, peut-être sur des croquis de Le Brun. A droite et à gauche, des divinités fluviales; au centre, Diane se baignant, entourée de ses nymphes, qui se jouent et folâtrent dans la fraîcheur des eaux.

La matière employée, le plomb malléable, a sans doute contribué à laisser à l'exécution cette liberté, cette souplesse, cette fermeté grasse, qui donne l'impression de la vie, et que les sculpteurs du temps eurent rarement, lorsqu'ils travaillèrent le marbre ou même le bronze. On retrouve cette même impression de vie dans les attitudes familières jusqu'à la hardiesse de certaines nymphes. On n'a qu'à les comparer à celles de la Grotte de Téthys pour sentir la différence entre deux expressions d'art.

Mais on ne peut s'empêcher d'observer des ressemblances avec un tableau du Dominiquin, *la Chasse de Diane*, où l'on voit des nymphes de la déesse qui se baignent. Ce sont les mêmes corps de jeunes filles, presque de fillettes, aux chairs fermes et « tendres », la même fantaisie dans le réalisme, la même grâce un peu voluptueuse. Simple coïncidence, si l'on veut; elle est à signaler[1].

L'*Allée d'eau*, qui descend du parterre Nord au bassin de Neptune, appartient encore à Claude

1. Musée de la villa Borghèse, Rome. Voir aussi un tableau du Josépin, *Diane surprise par Actéon*. Louvre, Peinture, n° 1425. Il faisait partie des collections de Louis XIV.

et à Charles Perrault comme invention, au moins pour les motifs des sculptures, car l'idée même de l'Allée d'eau vient de modèles italiens. C'est une allée en pente, bordée des deux côtés de vasques, soutenues par des génies, des amours, des enfants, etc., et d'où s'échappent des jets d'eau. Le Gros, Lerambert, Le Hongre exécutèrent les sculptures, dont les premiers modèles avaient été donnés en 1670, mais qui ne furent terminées, après divers changements, qu'en 1688 par Mazeline et Masson. Heureuse fantaisie, variété d'invention, fraîcheur d'imagination, vivacité d'exécution dans les corps d'enfants, d'amours, telles sont les qualités de ces sculptures, où les artistes ont su mettre de l'unité, sans monotonie.

La mode des labyrinthes était à peu près aussi ancienne que le goût des jardins. Celui de Versailles, comme tout ce qui se rencontrait dans ce lieu d'élection, offrait le mélange séduisant de nature pittoresque et d'art. En effet, on avait imaginé (vers 1672) d'ajouter aux fontaines, aux rocailles, aux charmilles où s'égaraient les promeneurs, la représentation des *Fables d'Ésope* en petits groupes de plomb revêtus de peinture. Il y a particulièrement à regretter la destruction de cette partie des jardins, car les fragments qui restent des animaux constituent des œuvres à part dans la sculpture française du temps. On y voit toutes les bêtes : des paons faisant la roue, des renards, des singes dans toutes les postures, l'un chevauchant une chèvre, un autre empêtré dans un linge dont

il s'efforce de se débarrasser, des coqs, etc. C'est une verve d'invention, une fermeté, une largeur d'exécution, un naturel, qui font penser au génie de La Fontaine bien plus qu'à celui d'Ésope. Presque tous les sculpteurs en renom vers 1672 : Masson, Mazeline, Le Hongre, Tuby, Desjardins, Le Gros, etc., avaient modelé les groupes [1].

Tout n'était pas solennel à Versailles, ni voulu tel; nous l'avons dit.

Les Fleuves des bassins du Parterre d'eau sont dus surtout à Le Hongre (la *Seine*, la *Marne*), à Coyzevox (la *Garonne*, la *Dordogne*), à Tuby (le *Rhône*, la *Saône*). La grande et légitime réputation de Coyzevox ne doit pas faire méconnaître les mérites des autres artistes et particulièrement de Le Hongre. Ses grandes figures ont peut-être moins de noblesse et de sérénité, elles séduisent par la beauté et le charme de leurs formes. Il faut ajouter, sans diminuer la valeur des œuvres prises en elles-mêmes, que l'admirable fonte des frères Keller leur donne une harmonie, une délicatesse de tonalité, qui manquent au marbre ou à la pierre. On y ajoutera les Nymphes de Le Gros, Le Hongre, Ph. Magnier, au moins aussi belles [2].

Il y a bien du mélange dans les autres œuvres. Des Quatre Parties du Monde, seule l'*Afrique*, au

1. Ils furent gravés, mais médiocrement. Chalcographie du Louvre, n[os] 2585-2625. Les fragments sont actuellement dans les magasins du Musée. Ils vaudraient d'être exposés.

2. Pour toutes ces sculptures, voir G. Brière, *Le Parc de Versailles* (en cours).

visage écrasé, aux lèvres épaisses, une forte femme aux puissantes mamelles, présente quelque originalité, tout en reproduisant un type consacré, tel qu'on le retrouve dans les décorations du Grand escalier ou des Grands appartements. L'*Hiver* de Girardon, dans les Quatre Saisons, n'offre que des formes rondes et molles. Au contraire, la *Diane* de Desjardins est d'une belle allure. Le *Point du Jour* de Gaspard Marsy, l'*Air*, de Le Hongre (avec un joli mouvement du bras qui retient au-dessus de la tête un voile emporté par le vent) auraient de l'agrément, si l'exécution en était plus ferme et plus poussée. L'*Eau* de P. Le Gros est une des plus remarquables de toutes ces œuvres, la tête a toute l'individualité d'un portrait de femme qui serait charmante.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE MONUMENTALE

I. — La peinture des coupoles.

On ne trouve pas en France l'extraordinaire déploiement de peinture décorative religieuse, qui est un des traits caractéristiques de l'art italien des XVIe et XVIIe siècles. Rien qui ressemble à ces fresques immenses, dont l'activité inlassable des artistes a recouvert les voûtes et les coupoles des églises dans toutes les villes de la Péninsule.

Pendant les trente années que nous étudions, les grandes préoccupations n'allèrent pas du côté de l'art religieux, on le sait. Pourtant quelques œuvres méritent d'être signalées, qu'on a trop laissées dans l'oubli : avant tout, la décoration du Val-de-Grâce et celle de la chapelle de Sceaux, où nous retrouvons les deux noms de Mignard et de Le Brun [1].

1. Voir les différents ouvrages cités ci-dessus. Il n'y a pas d'histoire d'ensemble, si ce n'est sommaire, de la peinture décorative.

La décoration de la coupole du Val-de-Grâce fut commandée à Mignard en 1663 (le marché est du 5 mars); elle dut être achevée au courant de 1666, car le parfait paiement est inscrit aux comptes de cette année. Mignard avait eu pour principal collaborateur son ami Du Fresnoy qui, en sa qualité d'artiste lettré, coopéra sans doute au développement du thème adopté. On sait que la reine mère Anne d'Autriche avait fait élever le monastère et l'église du Val-de-Grâce, en souvenir de la naissance de son fils Louis, le « Dieudonné ».

Le sujet traité est une sorte d'hymne de joie et de reconnaissance, où la Reine associe à l'effusion de sa piété tout le ciel chrétien. Conduite par saint Louis et par sainte Anne, sa patronne, elle tend vers Dieu le modèle du monastère fondé par elle. Cet épisode, si l'on peut employer l'expression, n'est qu'un prétexte pour présenter dans un ensemble imposant le symbole de la Foi. Les héros de la Loi ancienne, Moïse, David, des Prophètes; les Évangélistes, des Apôtres, des Saints et des Saintes, des Martyrs, des Pères de l'Église, des fondateurs d'ordre sont groupés en cercles concentriques. Au sommet, Dieu le Père, le Fils, le Saint-Esprit, et devant eux la Vierge agenouillée. Le Chandelier à sept branches, l'Agneau mystique et le texte : *Sic exultant sancti in gloria Dei*, expliquent et précisent le sens de la composition, empruntée pour la plus grande partie à l'Apocalypse.

Sans être fort originale, la conception ne manque pas d'une certaine puissance; elle se déroule avec ampleur et avec clarté. La disposition en cercles concentriques, dont la monotonie est rompue par les groupes de la Reine Mère, de saint Louis et de sainte Anne; le geste de la Reine, qui relie les parties inférieures au faîte de la composition et lui donne en même temps sa signification; une sorte de ligne médiane, formée par le Chandelier à sept branches, par l'ange qui tient la banderolle : *Sic exultant*, par les anges qui portent la croix, et qui monte ainsi jusque vers la Trinité, offrent les qualités de composition qui plaisaient à l'esprit du temps. C'est ample, logique et majestueux.

Mais c'est d'une majesté froide, comme le monastère lui-même. Mignard a usé d'une tonalité jaunâtre, que réveillent à peine çà et là quelques bleus pâles, quelques rouges rompus, quelques violets tristes. Les nuages grisâtres sont lourds, épais; rien n'est moins lumineux que le jaune du ciel. Partout quelque chose de blafard. L'artiste a-t-il cherché à répandre une impression de clarté, a-t-il craint que la couleur trop riche ne troublât l'harmonie de ses lignes? Le plus probable est qu'il manquait du génie qui fait les grands décorateurs.

Et puis, il fut peut-être troublé par le souvenir de certaines coupoles italiennes, particulièrement de celles de Lanfranc, alors très admiré, et dont la couleur grisâtre est fort voisine de celle-ci.

Dans les splendeurs presque royales du château de Sceaux, Colbert avait voulu que la religion eût sa place, et la chapelle décorée par Le Brun avec la collaboration du sculpteur Tuby, contenait, elle aussi, des « merveilles ». Avec la voûte on est en pleine mystique, et il faut d'abord laisser la parole à Nivelon[1] :

« Ce fut l'occasion à M. Le Brun de prouver cette vérité avancée, qui est que les grands hommes s'élèvent toujours au-dessus des autres par des voies qui sont inconnues à plusieurs, se servant de ce même langage muet et allégorique, qui lui était si familier. » A la coupole : « Le Père éternel est accompagné de trois anges, de quelques enfants et des chérubins. Par deux anges est représenté les premières lois naturelles et écrites; celui qui représente la première est entièrement privé de lumière, et son vêtement est de rouge brun, pour marquer la rigueur de Dieu dans ce premier état et la disgrâce des premiers pères pour la cause du péché. Le second est plus proche du Père éternel, éclairé sur le front et vestu de jaune, pour signifier que les hommes, sous le second état de la loi qui fut donnée à Moyse sur le Mont Sinaï, au milieu des lumières et des feux célestes, ont été rapprochés de Dieu par adoption.

« Par le 3e est dépeint celui de la loi évangélique. Il regarde le Père éternel, joignant les mains en actions de grâces de la plénitude de celle

1. Nivelon, f° 225-226.



PARTIE DE LA COUPOLE DU VAL-DE-GRACE,
PAR MIGNARD.



PARTIE DE LA COUPOLE DE LA CHAPELLE DE SCEAUX,
PAR LE BRUN.

qu'il reçoit, désignée par la lumière qui est répandue sur son sein, en exprimant le culte qui se rend à Dieu actuellement, sous cette loi de grâce. Son vêtement est vert, dont les bords sont d'un rouge couleur de sang, symbole l'un et l'autre que l'espérance du salut des hommes n'a été fondée que sur l'effusion du sang de Jésus-Christ. »

Guillet de Saint-Georges parle également, mais en termes plus simples, des symboles de la Loi de nature, de la Loi de Moïse et de la Loi de Grâce [1].

II. — Les Tuileries et Versailles.

Mais c'est dans la peinture monumentale profane qu'éclate toute la pompe de l'art du temps.

La conception en fut toute mythologique, suivant les traditions établies depuis la Renaissance, et l'art fut ainsi de plus en plus entraîné à renoncer à la gravité de la peinture d'histoire, telle que Poussin l'avait illustrée. Bientôt la mythologie elle-même n'allait plus devenir qu'un élément de l'allégorie, et celle-ci l'instrument de la glorification de Louis XIV. Ainsi fut créé un genre en partie nouveau : la peinture de l'histoire contemporaine, interprétée à l'aide de la Fable; ce qui était conforme aux théories esthétiques du temps.

A vrai dire, l'idée, comme tant d'autres, remonte plus loin que le XVII[e] siècle. Dès qu'on revint à l'antiquité, les princes furent volontiers comparés aux divinités gréco-romaines. Louis XII, ce sou-

1. *Mém. inéd.*, t. I, p. 20.

verain bourgeois, était qualifié de Mars, de Jupiter. Louis XIII était accompagné de Bellone, de la Renommée, et Malherbe chantait : « Prends ton foudre, Louis! »

Dans une des galeries de son Hôtel, le chancelier Séguier avait fait représenter par Vouet, sous la forme allégorique, mais dissimulée, les grands événements du règne de Louis XIII. Louis XIII confiant le gouvernement à Richelieu, surintendant de la marine, c'était Neptune donnant Thétis en mariage à Pélée (!). Niobé et ses enfants frappés par les flèches d'Apollon figuraient les Anglais chassés de l'île de Ré[1]. Mazarin, puis Fouquet furent comparés au Soleil divinisé en Apollon.

Presque dès la naissance de Louis XIV, cette sorte d'idolâtrie poétique devint une formule courante. Est-il nécessaire d'insister sur le roi Soleil, le roi Apollon protecteur des arts, le roi Mars, le roi Jupiter? Un poète du temps, avec les intentions les plus pures certainement, montra comment cette apothéose pouvait confiner au ridicule.

> Qu'on eût même (dans l'Antiquité) en toi seul trouvé
> [de dieux ensemble!
> Tu deviens Jupiter, quand tu veux que tout tremble;
> On voit revivre en toi le courage de Mars;
> Tu sçais comme Apollon protéger les Beaux-Arts;
> Tu peux sur l'Océan commander en Neptune;
> Tu n'es pas moins puissant que l'était la Fortune;
> Rome eût cru que Minerve eût parlé dans tes lois[2].

1. Sauval, *Histoire... de la ville de Paris*, t. II, p. 197.
2. Le P. Sanlecque à Louis XIV, en 1686. *Poésies du P. Sanlecque*, éd. de 1742, p. 3 (dans Delaporte, *Le Merveilleux*, p. 195).

Certainement les lecteurs prirent ces vers avec le même sérieux que leur auteur.

Le Le Brun de Versailles est là tout entier, et le P. Sanlecque ne faisait que s'inspirer de l'artiste, qui lui-même avait été l'interprète éclatant de toute la pensée de l'époque.

Il semble à beaucoup qu'elle se résume dans la Galerie des glaces de Versailles et dans le grand nom de Le Brun. Cela n'a rien que de juste, si l'on veut faire entendre que l'expression la plus complète, la plus forte, la plus brillante de cet art se rencontre en effet dans la Galerie des glaces et que Le Brun en fut le représentant inégalé. Pourtant c'est presque lui faire tort à lui-même et laisser dans l'ombre la Galerie du Louvre[1], le Grand escalier de Versailles, les peintures du château et de la chapelle de Sceaux.

C'est aussi négliger la décoration des Grands appartements de Versailles; c'est oublier Mignard; c'est ignorer tout ce qui s'est fait aux Tuileries entre 1660 et 1668.

Mais qui parle jamais des Tuileries? Qui songe encore aux travaux considérables et somptueux qui y furent accomplis? Avec les ruines le souvenir même du Palais a disparu. Pourtant les contemporains, dans ce siècle où tout semblait merveilleux, y trouvaient des merveilles, devant

1. La Galerie du Louvre ou d'Apollon est une œuvre remarquable, encore plus par le décor ornemental, par les élégantes figures mythologiques de Girardon, Le Hongre, Regnaudin, si légères, si aisées dans leur vol, que par les peintures inachevées de Le Brun.

lesquelles s'extasiait Félibien, qui avait, il est vrai, l'extase facile autant qu'officielle.

« Quand nous fûmes arrivez dans la place qui est devant les Tuilleries et que nous pûmes voir toute la face qui est depuis la Grande Galerie jusqu'au bout de la Salle des machines, nous nous arrêtasmes pour considérer d'une seule vue tout ce grand ouvrage. Pymandre se tourna vers moi et me dit : « Est-ce un charme tout ceci ! Et ce Palais peut-il être le Palais des Tuilleries où, quand je suis parti de Paris, il n'y avait rien de tout ce que je vois? » Alors ne pouvant m'empêcher de sourire : « En effet tout ce que vous voyez n'est qu'un enchantement; vous n'estes pas où vous pensiez estre. Paris est plein de prestiges, et l'on n'y voit plus ce qu'on y voyait autrefois.... » « Mais vous serez encore bien plus étonné quand vous aurez vu l'intérieur de ce palais.... »

Quels étaient donc ces « prestiges » aux Tuileries?

Bâti ou plutôt commencé pour Catherine de Médicis par Philibert de l'Orme et Bullant, puis continué par Henri IV, le Palais comprenait en 1661 une longue suite de bâtiments entre la Seine et la rue Saint-Honoré. Longue et disparate, sans unité de style. C'est en 1664 que Louis XIV s'occupa de remanier et de faire restaurer le château, alors assez délabré. Louis Le Vau et d'Orbay modifièrent très fortement le corps de logis central, en le surmontant d'un étage et d'un nouveau dôme fort disgracieux. Mais ils avaient eu l'idée ingénieuse d'y ouvrir, au rez-de-chaussée, un vestibule qui

en occupait toute la largeur et donnait ainsi, depuis le Carrousel, la vue sur le jardin et les Champs-Elysées[1]. « L'art et la nature n'ont rien de si surprenant », s'écrie Félibien. Les pavillons voisins du corps de logis central furent surélevés d'un étage, où l'on organisa des appartements pour la famille royale[2].

Ample matière à décoration! Les peintres, les sculpteurs s'y employèrent pendant près de dix ans, alors qu'étaient en pleine activité les travaux de Versailles et du Louvre. *Nec pluribus impar.* La devise s'appliquait partout.

La décoration du petit appartement du Roi, au rez-de-chaussée, fut donnée à Nicolas Mignard. Il prit pour thème le mythe d'Apollon, considéré comme dieu du soleil et des astres, terrible et bienfaisant à la fois. Ici le dieu, sur un siège d'or, tenant en main la lyre ; à côté, quatre grandes figures des saisons que conduit le Soleil[3]. Ailleurs les légendes des Cyclopes rebelles, frappés des flèches divines ; Marsyas et Midas châtiés. Félibien nous révèle les grandes leçons que les contemporains avaient à tirer de ces tableaux ; il fallait « y

1. Félibien, *Entretiens*, t. II, p. 4-5, 32-36 ; et Blondel, *Architecture française*, t. IV, p. 20-21, 69 et suiv.

2. On trouve des plans et des vues d'avant et d'après ces travaux dans le recueil Va-221 au Cabinet des Estampes ; voir aussi Blondel, *Archit. fr.*, t. IV.

3. N. Mignard avait pris le même thème et traité à peu près les mêmes sujets au Salon de l'Hôtel de l'Escarène, à Avignon, et au Château de Balleroy (Calvados). Son frère Pierre l'avait employé à l'Hôtel d'Herwarth en 1664. (L. Demont, *Décorations de Nicolas Mignard pour l'Hôtel de l'Escarène à Avignon*, Bullet. de la Soc. de l'hist. de l'art français, 1908, p. 66-69.)

voir dans quels périls se trouveroient de semblables téméraires (semblables aux Cyclopes), dont l'imprudence les porteroit à donner secours ou à fournir des armes aux ennemis de Sa Majesté », ou « ces personnes grossières et présomptueuses (comme Marsyas), qui oseraient s'égaler dans l'art de conduire les hommes à un prince, qui sait s'en acquitter avec cette prudente harmonie, qui n'est entendue que par ceux qui l'ont reçue du ciel [1] ».

Nicolas Loir fut choisi en 1667 pour peindre la voûte de la salle des Gardes et l'antichambre de l'appartement royal au premier étage. Il imagina pour la première des allégories ou des scènes guerrières : la *Force*, la *Prudence*, la *Valeur*, une marche d'armée, une bataille, un triomphe. Tout cela rehaussé d'or, de feuilles de chêne ou de laurier. Dans l'antichambre, on voyait le *Temps*, la *Renommée*, les *Heures du jour* [2].

Toutes les peintures de l'appartement de la Reine étaient de Nocret. Marie-Thérèse y figurait en *Minerve chassant l'Envie et la Discorde*, en *Minerve enseignant les Arts et les Sciences*, etc. Au plafond du lit, un amour endormi symbolisait le sommeil (il pouvait bien aussi symboliser l'amour du Roi). On avait consenti à réserver l'oratoire pour quelques tableaux de piété : *Sainte Thérèse en adoration devant l'Enfant Jésus*, *Sainte Thérèse enlevée au ciel* [3].

1. Félibien, *Entretiens*, t. IV, p. 154-155. Guillet de Saint-Georges, *Mém. inéd.*, t. I, p. 348-349.
2. Félibien, p. 256, et Guill. de Saint-Georges, p. 339.
3. Guill. de Saint-Georges, p. 313-314.

Philippe de Champaigne et son neveu Jean-Baptiste se partagèrent en 1666 la décoration des appartements du Dauphin, où ils prirent comme thème l'éducation d'Achille. Philippe ne peignit qu'un plafond : *Achille confié au centaure Chiron*. Jean-Baptiste représenta *Achille plongé dans le Styx, Achille et Déidamie* [1], etc.

Le Roi visita en 1661 « la superbe salle des machines »; elle fut somptueusement décorée par Charles Errard, aidé de Noël Coypel.

Le Brun avait la main dans ces différents travaux, il les surveillait tout au moins; car, dans une lettre à Colbert, il lui demande « un quart d'heure d'entretien pour avancer les ouvrages des Tuileries ».

Nous ne pouvons juger ces peintures et ces sculptures que par les descriptions qui en ont été faites, puisque, avant même de disparaître complètement, elles avaient été fort dégradées dès le XVIII[e] siècle. Les historiens et les guides de Paris n'en ont parlé qu'en passant [2]. Clarac, qui en vit encore quelques-unes, note des vigueurs de tons dans certains mor-

1. *Mém. inéd.*, t. I, p. 348-349. Voir aussi p. 244.

2. Voici, à la date de 1668, quelques mentions de sommes payées à différents artistes, qui pourront donner une idée de l'importance des travaux :

Philippe ou Jean-Baptiste de Champaigne touche 11 800 livres pour l'appartement du Dauphin; Noël Coypel, 11 000 pour l'appartement d'en haut du Roi; Nocret, 11 000 pour celui de la Reine; N. Mignard, 11 800 pour l'appartement d'en bas du Roi.

Les sculpteurs trouvèrent aussi à s'occuper. Van Obstal fit un groupe de trois enfants portant un panier de fleurs; Louis Lerambert, deux têtes de faunes et quelques bas-reliefs « sur des sujets folâtres »; Le Hongre, une grande figure de la Concorde; Legendre et Laurent sculptèrent des trophées dans les appartede la Reine Mère, etc. (*Comptes des Bâtiments*, t. I, C. 242-244.)

ceaux de la *Légende de Minerve*, de bonnes parties dans les décorations de Nocret[1].

Sauf les restaurations, les salons des Grands appartements de Versailles ont gardé intacte leur décoration du XVII[e] siècle. On voyait dans les six salles en enfilade (depuis le grand salon d'Hercule jusqu'au salon de la Guerre), deux plafonds de Houasse : *l'Abondance* et *Vénus assujettissant les divinités à son empire*; une *Diane* de Blanchard; *Mars aux loups*, par Audran, et *Hercule soutenant la Victoire*, par Jouvenet; *la Terreur s'emparant des puissances*, par Houasse; *Alexandre recevant une ambassade d'Indiens*, *Ptolémée Philadelphe s'entretenant avec des savants*, etc., par J.-B. de Champaigne; *Apollon et les Saisons*, *Coriolan levant le siège de Rome*, *Vespasien faisant bâtir le Colisée*, etc., par Ch. de La Fosse.

La décoration de ces salons occupa les années 1671 à 1680[2].

Les appartements de la Reine avaient reçu une décoration aussi riche. Au plafond de la chambre, de Sève avait peint *le Soleil éclairant les quatre*

1. Clarac, *Le Louvre*, t. I (1841), p. 595. Il donne des renseignements intéressants sur l'état des peintures. Celles de la salle des Gardes de Marie-Thérèse n'existaient plus; celles de Noël Coypel dans la Chambre du Roi, pas davantage. En 1806, Abel de Pujol, Blondel, Hersent, Vafflard et Vauthier avaient restauré un grand nombre de plafonds et la Galerie de Diane, entièrement détériorée au cours du XVIII[e] siècle. On sait que tout fut remanié sous Napoléon III.

2. Voir la *Notice du Musée de Versailles*, par Eud. Soulié, t. II, p. 129-154.

parties du monde; dans le salon, Michel Corneille, *Sapho jouant de la lyre*, *Pénélope faisant de la tapisserie*, etc. Dans l'antichambre, on voyait *Artémise combattant contre les Grecs*, *Zénobie combattant Aurélien*, *Clélie à cheval*; dans la salle des Gardes, *Jupiter accompagné de la Justice et de la Pitié*, par Noël Coypel. Jupiter ou le Soleil c'était toujours le Roi. Quant à Sapho, à Zénobie, à Clélie, on avait évidemment l'intention d'y faire voir la Reine. Ces symboles étaient bien héroïques pour elle.

Une partie seule de ces peintures, conçues tout à fait dans le style des Grands appartements, subsiste encore[1].

Félibien n'a pas manqué de constater les tendances allégoriques de ces œuvres, où se retrouve toujours la préoccupation de la gloire du Roi.

Le salon de Vénus est consacré à exprimer la puissance de l'amour et les « images de ce qu'une grande passion produit de glorieux, quand elle agit dans le cœur d'un véritable héros ». Aussi a-t-on représenté autour du motif principal *Auguste présidant aux jeux du cirque*, *Nabuchodonosor et Sémiramis faisant élever les jardins de Babylone*, *Alexandre épousant Roxane*, *Cyrus passant ses troupes en revue devant une princesse qu'il veut secourir*. Qu'est-ce donc que ces thèmes? des allusions au carrousel de 1662, aux travaux dans les maisons royales, au mariage du Roi, à la

1. Des appartements du rez-de-chaussée, qui avaient reçu une décoration splendide, tout a disparu.

guerre dite des droits de la Reine. Et pourquoi? c'est que tous ces actes ont été accomplis par le Roi, comme marques de son amour pour Marie-Thérèse (*Vénus soumettant à son empire les divinités*).

On observera combien est laborieux l'effort pour ramener à l'unité des thèmes, au premier abord discordants, et pour expliquer des intentions restées à l'état d'énigmes. La conception générale est obscure, la synthèse incertaine; elle semble imaginée après les œuvres faites.

Quant au décor, il ne manque pas de beauté dans l'ensemble ni de somptuosité, mais un peu lourde. Les bronzes massifs étouffent presque partout la peinture. Celle-ci elle-même n'a pas d'harmonie générale; elle n'est presque jamais composée dans le style qui convient à un art décoratif; on dirait que les tableaux ont été posés après coup. On sent qu'une direction a fait défaut.

Le Brun allait la donner. Tout d'abord dans le Grand escalier de Versailles (1674-1680), où tout fut fait sur ses dessins ou de sa main, lorsque l'architecte eut livré le gros œuvre. Ce n'est pas qu'on n'y constate encore quelques hésitations ou quelque surcharge dans les mythes allégoriques. Quand il groupait les muses Clio et Polymnie, entre elles un char rempli de boucliers, surmonté d'un globe orné d'une couronne et de trois fleurs de lis d'or, Minerve et Hercule s'appuyant sur le globe, un serpent à trois têtes écrasé sous le char, il amalgamait des idées fort disparates, même

lorsqu'on avait la clef de l'énigme. Elle signifiait « l'heureux état de la France par la splendeur des sciences et des arts et par ses avantages sur la ligue de la Triple alliance ».

Mais l'ensemble avait de la tenue. Quatre tableaux de Van der Meulen représentaient les victoires du Roi en 1673 et 1674; quatre ouvertures feintes, avec balustrades, contenaient des personnages vêtus de costumes de toutes les nations, venus pour admirer les splendeurs du règne (cette idée du monde étonné de la grandeur royale reparaît souvent). Au plafond, six bas-reliefs feints montraient le Roi triomphant à Tolhuys, en Franche-Comté, puis renouvelant ses alliances avec les États étrangers, etc. La Renommée, dans le haut, publiait sa grandeur, Mercure, dieu de l'éloquence, répandait partout ses louanges. Comme on le voit, la réalité se mêlait encore au symbole.

Lorsque Le Brun fut chargé en 1679 de décorer la Grande galerie de Versailles, qui venait d'être construite par Mansart, il était maître de son art comme de sa pensée. L'œuvre est comme le couronnement de celle qu'il avait entreprise depuis quinze ans. Tous ses collaborateurs de la manufacture s'y retrouvent, les plus grands comme les plus humbles, travaillant sous sa direction, exécutant sur ses dessins[1], de même que se groupent autour de lui presque tous les peintres.

1. Les travaux de décoration durèrent de 1679 à 1684. Jouin, *Le Brun*, p. 234.

Les murs, revêtus de marbres multicolores entremêlés de glaces, étaient coupés de pilastres ou de colonnes à chapiteaux de cuivre doré, richement ciselé. Dans ces chapiteaux et dans la frise, Le Brun avait reproduit sans doute quelques-uns des essais qu'il avait tentés pour créer l'ordre français. Dans les trumeaux étaient répandus des trophées de bronze doré, des figures de marbre ou de stuc. Chaque tableau était enfermé dans un cadre doré, enrichi de termes, d'attributs symboliques. Deux rangées de lustres éclairaient la Galerie lors des réceptions.

Le mobilier donnait à cette magnificence tout son éclat. « Sans parler d'un grand nombre de figures et de statues d'argent, combien y avait-il de caisses d'orangers, de bassins et de corbeilles d'argent, de tables ; combien de balustres, d'escabellons, de torchères, de guéridons, de cassolettes, de girandoles? Dans ces ouvrages, l'excellence du travail dépassait même celle de la matière ; cependant, à considérer le seul prix de l'argent qui montait à la valeur de plusieurs millions d'or, on pouvait dire qu'il n'y avait point ailleurs de richesse semblable[1]. » Là se voyaient ces torchères et ces guéridons[2], œuvre du fameux Claude Ballin, ces

1. Félibien, *Description de Versailles*, éd. de 1703, p. 153-154.

2. Les gravures du temps représentent la Galerie avec tout son mobilier, et aussi les décorations qu'on y introduisait à certains jours de fête ou de cérémonie. On en trouve au Cabinet des Estampes (Va 363). L'une des plus curieuses est celle qui donne le plan du Bal pour le mariage du duc de Bourgogne (1695), avec des « pyramides de lumière » répandues dans la salle. Une autre



GALERIE DES GLACES A VERSAILLES.
(*Phot. Hachette.*)



GALERIE FARNÈSE A ROME.
(*Phot. Alinari.*)

grands bassins d'argent ciselés de trophées, de figures de captifs, et dont quelques-uns pesaient plus de 140 marcs[1]. Peut-être aussi la Nef d'or du Roi, soutenue par des tritons et des sirènes. Le couvercle, aux armes royales, était surmonté d'une couronne de diamants, portée par un amour accosté de deux dauphins. Il y était entré pour 80000 livres d'or, sans compter les pierres précieuses[2].

C'est le cadre qui convenait à la mythologie fastueuse que Le Brun allait mettre au service de la gloire royale. Les nombreux commentaires, où l'on ne se lassa pas d'étudier ces peintures et où chaque écrivain raffina sur les idées de l'artiste, montrent à quel point il était d'accord avec la pensée qui l'environnait.

On sait qu'il a représenté dans neuf grandes toiles et vingt et une petites les hauts faits du règne, depuis 1661 jusqu'à la paix de Nimègue.

Une première observation qu'on peut faire, sans d'ailleurs en exagérer l'importance, c'est le rapport entre quelques-uns des sujets et la célèbre épître de Boileau :

On verra par quels soins ta sage prévoyance
Au fort de la famine entretint l'abondance.
On verra les abus par ta main réformés,
La Licence et l'Orgueil en tous lieux réprimés;
Des débris des traitants ton épargne grossie,

montre le trône du Roi (1686). Voir aussi *Mercure galant*, août 1679 et déc. 1686.

1. = 33 kilogrammes. Certains vases pèsent jusqu'à 65 kilogr.

2. L'orfèvre Jean Gravet y travailla pendant six ans et reçut 13 500 livres pour la façon seule. La nef était faite avant 1673. (Bouilhet, *Musée rétrospectif de l'exposition de 1900. Orfèvrerie française*, Liv. Ier, p. 53-57.)

Des subsides affreux la rigueur adoucie.
J'entends déjà frémir les mers étonnées
De voir leurs flots unis au pied des Pyrénées.
Déjà de tous côtés la chicane aux abois
S'enfuit au seul aspect de tes nouvelles lois.
. . . .
C'est par toi qu'on va voir les Muses enrichies
De leur longue disette à jamais affranchies [1].

Seulement Boileau avait surtout chanté les bienfaits de la paix. Le Brun donne la plus grande part à la gloire militaire et politique, ou bien il célèbre la suprématie du Roi sur l'Europe [2].

La toile centrale est le motif dominant, autour duquel vont se grouper les autres : c'est l'ouverture de cette sorte d'opéra en peinture. « Ce tableau nous fait voir, sous plusieurs images allégoriques, la disposition générale de la France dans le temps que le Roy prit en main le timon du gouvernement. La France est représentée par une femme revêtue d'un grand manteau bleu semé de fleurs de lys d'or, assise à l'un des coins du tableau, et qui a un bras appuyé sur un bouclier dont le poids semble écraser la Discorde, qui est dessous. L'hyménée, couronné de fleurs, est à côté. Il tient d'une main son flambeau et de l'autre une corne

1. N[os] III. *Soulagement du peuple pendant la famine*, 1662; XXVII. *L'ordre rétabli dans les finances*, 1662; XXIX. *Jonction des deux mers*, 1667; XIV. *Réformation de la Justice*, 1667; XIX. *Protection accordée aux Beaux-Arts*, 1663.

2. Charpentier, *Explication des grands tableaux de la Galerie de Versailles*, 1684. Coypel, *Explication des tableaux de la Galerie de Versailles*, 1684. (Rainssant) *Explication de la Galerie de Versailles et des deux salons qui l'accompagnent*, 1687. — *La Grande Galerie de Versailles et les deux Salons qui l'accompagnent, peinte par Charles Le Brun..., dessinée par J.-B Massé*, 1752. (Chalcographie, n[os] 786 à 850.)

d'abondance, pour marquer les heureuses suites du mariage du Roy. Le Roy est au milieu du tableau sous un pavillon magnifique et posant la main sur un timon de navire, en signe de son application au gouvernement. Il est peint dans la première grâce de la jeunesse et derrière son trône on a placé les Trois Grâces, pour exprimer les charmes inséparables de sa personne. »

« En cet endroit la Gloire se présente au Roy sous l'apparence d'une femme admirablement belle, soutenue en l'air, et qui tient à la main une couronne d'or enrichie d'étoiles. Minerve, qui est à côté du Roy, et Mars, qui est plus haut, luy font remarquer l'éclat de cette couronne, pour signifier que la sagesse et la valeur devoient luy procurer cette glorieuse récompense. Le jeune monarque paroît transporté à l'aspect de la Gloire et de la couronne qui luy est offerte, sans plus d'attention, ni à la tranquillité de son bonheur, ni à la diversité des plaisirs dont il est environné. »

« Mercure va annoncer à l'Allemagne, à l'Angleterre, à la Hollande la grandeur naissante du Roi. Chacune de ces nations a ses symboles. L'Allemagne est fière, impérieuse, mais elle est assise — qu'on le remarque — sur « un nuage délié », ce qui montre l'inanité de ses prétentions ». Cela se rattache au tableau qui représente le « Faste des puissances voisines de la France ».

Voici maintenant la gloire des conquêtes :

« La Hollande est surprise et chancelante à l'aspect du vainqueur. Elle est représentée par une

femme qui tient un bouclier, où se lit encore une partie de cette insolente inscription qui insultoit tous les Potentats de l'Univers. Son ambition paroist terrassée, sous la figure d'un homme aislé couché sur le ventre et dont les ailes sont à moitié coupées. Il tient d'une main une couronne, qui luy échappe et qui semble sortir du tableau. Le désordre de son commerce est figuré aussi par un homme étendu sur le dos, entre plusieurs ballots de marchandises, et qui tient à la main un livre de compte, dont les feuillets paroissent brouillés. La ruine de ses forces maritimes est pareillement désignée par un matelot, qui tombe la teste la première et qui se retient avec peine à une ancre de navire. Plusieurs femmes effrayées représentent les villes de Vesel, Burich.... »

Tout le reste était de ce style et de ce goût. En réunissant à la Galerie des glaces les salons de la Guerre et de la Paix (de celui-ci les peintures ne s'achevèrent que sous Louis XV), on a sous les yeux la synthèse de l'art aussi bien que du règne au temps de sa splendeur. Coïncidence au moins curieuse : la Galerie s'achevait au moment où mourait le ministre qui avait présidé aux destinées glorieuses du Roi, et la grandeur royale recevait par la formation de la Ligue d'Augsbourg ses premières atteintes, à la date même où elle venait d'être si fastueusement et si orgueilleusement célébrée.

Vers 1690, le Versailles de Louis XIV est achevé, expression complète des goûts et des sentiments du

Roi, modifiée avec eux insensiblement et continûment; car il y a bien des nuances du Versailles de la Ménagerie ou des Fêtes de l'Ile enchantée à celui de la Galerie des glaces, et il faut peut-être voir autre chose que des nécessités matérielles dans la démolition de la Grotte de Téthys, toute pleine de paganisme, comme pour faire place à la nouvelle Chapelle, symbole de la « conversion » de Louis XIV.

Ni le château ni le parc ne nous apparaissent dans leur physionomie primitive; le château a été profondément remanié, si profondément qu'à l'intérieur il appartient autant à Louis XV et à Louis-Philippe qu'à son créateur. Le parc, remanié lui aussi, mais moins profondément, a gagné avec le temps ce que le château a perdu : la nature a reconquis plus de place, avec une végétation plus vigoureuse, plus libre; les contemporains de Louis XIV ne connurent pas les beaux arbres que nous admirons. C'est aussi dans le parc que cette sorte de rêverie mélancolique, qui s'attache aux choses du passé et qui les embellit, exerce sur nous la plus forte impression.

A se dégager pour un moment de ces sensations, on doit reconnaître que l'architecture du château prête à des critiques. Improvisée, modifiée au jour le jour, composée de disparates, régulière avec exagération dans ses façades occidentales, saccadée pour ainsi dire, du côté de l'Est, elle offre dans les détails, surtout pour les parties qui appartiennent à Le Vau, des pauvretés, des banalités de

décoration[1]. Il y a en France, à la même époque, des édifices d'une autre tenue, le Louvre de Perrault, par exemple, ou la Chapelle royale des Invalides.

Examinées isolément, la peinture et la sculpture suscitent aussi des réserves. Sans parler des productions de Houasse, de Loir, de J.-B. de Champaigne, celles de Le Brun lui-même ne peuvent pas compter parmi les œuvres qui donnent aux yeux et à l'esprit la satisfaction de la pure beauté. Plus d'une statue du parc est superficiellement traitée, avec des formes rondes, coulantes, sans accent. On sent trop souvent la hâte de l'improvisation ou la froideur de la besogne commandée.

On trouvera aussi dans Versailles une grande part de pastiche italien. Même en laissant de côté les éléments analytiques, toits à l'italienne, balustrades, etc., la façade de l'Ouest fait songer au Bernin, les avant-corps de l'Est[2], au péristyle de la place Saint-Pierre. L'Italie se retrouve dans les Grands appartements, comme dans la Galerie des glaces ou dans les jardins.

Tout cela doit être dit, mais n'empêche point que Versailles soit dans l'histoire de l'art, non seulement français, mais européen, une chose presque unique et une belle chose. Il faut en chercher la beauté dans l'ensemble indivisible du

1. Colbert l'a observé le premier : « Les ornements du dehors, de pilastres et de colonnes, sont trop communs et trop ordinaires ». (*Lettres*, t. V, p. 288.)

2. Ceux qui ont été malencontreusement remplacés par les deux corps de bâtiments néo-classiques.

château, du parc et de la ville, conception d'une synthèse si puissante. Il faut y découvrir les qualités suprêmes de composition, l'harmonieux accord entre l'architecture, la peinture, la sculpture et les arts ornementaux, comme entre l'art et la nature. Il faut y voir une œuvre d'imagination autant que de raison.

Alors les disparates de détail s'effacent et l'on ne garde plus dans sa vision que l'admirable ensemble de la Place d'armes ou du grand parterre d'eau, les somptuosités rythmiques de la Galerie des glaces, ou bien les bosquets solitaires, entourés de charmilles, qu'anime discrètement une divinité mythologique au sein d'un bassin d'eau.

CONCLUSION

Les trente années que nous venons d'étudier sont parmi les plus fécondes dans l'histoire de notre art; elles brillent d'un vif éclat dans le souvenir des hommes. L'art s'y est mis tout entier au service du Roi, mais il a reçu de lui autant de lustre qu'il lui en a donné : comme la littérature, il est inséparable de sa personne et de son règne. Il s'explique en grande partie par lui et il explique quelque chose de lui. S'il a été avant tout somptueux, brillant, décoratif, s'il a eu encore plus de puissance que de grandeur, encore plus de splendeur que de beauté, c'est que son idéal ne s'éleva pas au-dessus de celui du Souverain lui-même.

Nous n'avons plus pour cet art la même admiration exclusive que nos devanciers; nous le limitons en le définissant et en le comparant. Nous ne croyons plus qu'il représente un moment unique et suprême dans notre histoire. Nous savons qu'au cours de cette histoire, si ample et si riche, d'autres formes se rencontrent d'une beauté différente, peut-être plus pure. Mais précisément, à ne plus nous

apparaître comme une sorte de dogme du Beau, révélé et despotique, l'art de Louis XIV gagne d'être mieux goûté en étant mieux compris.

Comme les théoriciens du temps se sont perpétuellement réclamés de l'antiquité et des maîtres classiques, on a pendant longtemps qualifié de classique l'art de Louis XIV, et il semblait en effet naturel de le rapprocher de la littérature. Il participe des mêmes doctrines, mais il n'a pas atteint le même idéal, et voici pourquoi.

Les écrivains eurent l'avantage d'étudier directement les plus beaux modèles, de ressaisir sans alliage la pensée grecque ou latine. En général, ils placèrent bien leurs admirations, car elles s'adressaient à Homère, à Sophocle, à Euripide, à Virgile. En outre, leur éducation et leurs habitudes d'esprit les mettaient en état de comprendre et d'apprécier les grandes œuvres. Le culte qu'ils leur rendirent fut à la fois passionné et raisonné. Leur esthétique était large sur des bases un peu étroites.

Il n'en alla pas de même des artistes. Ils n'avaient pas sous les yeux les productions les plus belles ni les plus pures du génie antique. Sans aller jusqu'à l'exagération de dédain qu'on affecte aujourd'hui pour le Laocoon ou la Vénus de Médicis, on doit reconnaître que ce sont là des œuvres singulièrement mélangées. Lorsque les artistes cherchèrent d'autres maîtres, on les voit déconcertés par Michel-Ange et bien plus attachés en réalité au style de compromis des Carrache qu'à celui de Raphaël et de Poussin, malgré les

hommages qu'ils leur rendent. D'ailleurs, la plupart ne possédaient pas une culture suffisante pour comprendre le véritable idéal de la Grèce et de Rome. Familiers seulement avec Ovide ou avec des anecdotiers et des compilateurs, ils connaissaient peu les grands écrivains. En général, ils n'eurent pas un goût assez scrupuleux, et leur imitation tint trop de l'improvisation.

On n'est pas classique à si bon compte; il y faut la profondeur et la sincérité d'admiration pour les grands modèles, puis l'œuvre péniblement et lentement conçue.

Superficiel, quand on veut le rattacher à un concept d'esthétique supérieure, cet art prend toute sa valeur et est tout pénétré de vérité historique, si on ne lui demande que l'expression de la vie de son époque.

Il l'a représentée avec d'autant plus de force peut-être qu'il l'a transposée. Il ne nous donne pas les réalités courantes sans doute ; il ne nous fournit pas le spectacle journalier des existences moyennes, on peut le regretter à certains égards. Mais nous trouvons en lui, à la fois voulue et inconsciente, et par cela même très intense, l'expression des goûts, des idées, de l'esprit et de l'âme des contemporains qui comptaient alors dans la nation.

La constatation de ce fait indéniable fournit la réponse à une question qui se pose invinciblement, et qu'il faut examiner sans autre préoccupation que celle de la vérité historique, en n'oubliant pas qu'il y a une solidarité nécessaire — et sou-

vent féconde — entre les peuples rattachés les uns aux autres par une communauté de civilisation.

L'art français au temps de Louis XIV est-il exclusivement français ou bien a-t-il subi, jusqu'à en garder les marques indélébiles, l'empreinte de l'art italien?

On ne saurait nier qu'il ait fait des emprunts à l'Italie du XVIe et du XVIIe siècle, nous avons eu l'occasion de les signaler[1]. Comment en aurait-il pu être autrement, puisque toute la pensée esthétique procédait des doctrines de la Renaissance italo-antique, dont les Italiens étaient considérés comme les suprêmes dépositaires? L'autorité et l'influence de l'Italie et de l'antiquité étaient conjointes, surtout lorsqu'il s'agissait du XVIe siècle.

Artistes, voyageurs, ministres attirés invinciblement vers l'Italie et s'accordant pour proclamer sa prééminence; l'école supérieure d'art établie à Rome; les ouvrages théoriques inspirés ou même traduits des Italiens; Raphaël, le Titien, les Carrache, Palladio, Vignole, sans cesse invoqués à l'Académie comme les maîtres reconnus, tous ces faits nous imposaient, pour ainsi dire, l'imitation. Même technique de construction, même décor dans les églises; des façades entières pourraient sans disparate se transporter d'un pays à l'autre. Mêmes pratiques architecturales dans les édifices civils. La formule « à l'italienne » se retrouve partout dans les traités à l'usage des constructeurs; elle est

1. Voir particulièrement les chapitres II du livre II et II du livre III, et ci-dessus, p. 334.

appliquée presque partout. Si combattu qu'il ait été, Bernin a laissé des traces dans notre art. Le Louvre et surtout Versailles avec leurs toits en terrasses, leurs balustrades, leur composition architectonique, doivent bien quelque chose aux projets de l'Italien pour le Louvre.

Non seulement les Grands appartements, mais la Galerie des glaces elle-même, cette synthèse du style Louis XIV, participent de la galerie Farnèse et de ses similaires en Italie : bronzes dorés, stucs, marbres, figures décoratives, distribution des tableaux au milieu de l'appareil ornemental, tout s'y retrouve.

Les jardins de Versailles ont leurs modèles dans la Péninsule : même conception d'une nature arrangée, disposée en décor, même mélange des eaux, des arbres, des statues. L'allée d'eau, le théâtre d'eau, les grands bassins ne sont pas des prototypes. La grotte de Téthys vient directement d'Italie.

Nous avions pris chez elle l'idée des coupoles pour nos églises, nous y prîmes la pensée des peintures qui les ornèrent, qu'il s'agisse du Val-de-Grâce aussi bien que de la Chapelle de Sceaux. Combien de tableaux de sainteté et d'histoire de Mignard ou de Le Brun ne font-ils pas penser à ceux de Raphaël, des Carrache, du Dominiquin, tels la *Vierge au raisin*, le *Silence*, le *Martyre de Saint Étienne*, le *Christ au Calvaire* ou la *Bataille du Granique*. Jean Bologne, le Bernin, l'Algarde inspirèrent nos sculpteurs, le grand Puget tout

autant que Girardon. L'*Attila* de l'Algarde, le *Rapt de la Sabine* de Bologne passèrent chez nous, plus ou moins interprétés.

Pourtant l'art de Louis XIV reste un art français. Il devait l'être nécessairement, puisqu'il s'attacha, nous l'avons dit, à exprimer la pensée, les goûts, la vie de Louis XIV lui-même et d'une société toute française.

Il le resta aussi, parce que toutes les formes traditionnelles ne furent pas abandonnées. L'architecture privée garda sa physionomie, au travers des détails d'imitation : l'hôtel français, le château français se distinguent nettement du palais romain, de la villa italienne.

Même quand il y eut similitude de types, l'esprit français du temps ne fut pas étouffé. La part faite à l'antiquité plus ou moins bien comprise fut plus grande chez nous au XVIIe siècle, et maintint plus de sérieux dans l'inspiration. Le Louvre, d'où l'on ne réussit pas à chasser complètement Bernin, appartient peut-être encore plus à Vitruve. L'arc de triomphe de la porte Saint-Denis n'a d'analogue que chez les anciens Romains.

A Versailles même, où cependant l'Italie a tant pénétré, le sentiment plus ferme de la composition, de l'ordonnance, l'effort vers la grandeur, la puissance de la conception, la mesure gardée dans la fantaisie, l'heureux mélange d'imagination et de raison, l'équilibre harmonieux sont des qualités qui ne se retrouvent pas dans les plus beaux jardins de l'Italie.

Tout bien considéré, nos artistes, dans leurs grandes œuvres, se sont emparés avec une telle puissance des éléments empruntés à l'art italien, ils les ont tellement convertis en leur propre substance, pour employer ici une expression de Buffon, qu'ils les ont presque absorbés dans leur personnalité.

L'art italien était surtout un art d'exubérance, de passion, de lyrisme; le nôtre, en s'en inspirant, y introduisit la discrétion, un goût plus délicat, plus épuré, en fit un art de somptuosité, mais aussi de dignité. Dans l'imitation ainsi entendue, il y a bien une part de création.

Courajod a dit que l'histoire du XVIIe siècle, « c'est l'histoire de la période française de l'art international italien, pratiqué par l'Europe entière depuis la Renaissance classique[1] ».

Il y a lieu sans doute de discuter le parti et les conséquences qu'il tire de cette observation. Qui sait (pour se borner à une considération) si l'art italien, qui avait l'avantage d'être vivant, ne nous a pas sauvés de l'abstraction de la pédagogie uniquement gréco-romaine? Mais, sous cette réserve, la formule, prise en elle-même, nous semble acceptable, elle correspond à des faits qu'on ne saurait nier; elle fait à chaque pays sa part, elle exprime comme il faut le rôle de notre pays au XVIIe siècle, alors que l'art international autrefois dirigé par l'Italie entre dans *la période française*.

1. *Leçons de l'École du Louvre*, t. III, p. 44.

Voici en effet la vérité : à partir de la fin du XVIIe siècle, notre art devint de plus en plus français, et en même temps il tint en Europe la place que l'art italien avait occupée pendant si longtemps. Non seulement on s'en inspira, mais on l'imita partout. A leur tour, nos artistes furent appelés en Allemagne, en Espagne, en Italie même et jusqu'en Suède et en Russie. Tout souverain, tout petit prince voulut avoir son Versailles.

Cette prépondérance était due en grande partie à l'épuisement en Europe[1]. En Italie, les artistes se raréfient, après la mort de Bernin en 1680, ou bien touchent au déclin de la vieillesse. Luca Giordano meurt en 1705, plus que septuagénaire; Carlo Maratta en 1713, à quatre-vingt-huit ans. Presque personne ne les remplace : tout au plus Solimène; encore était-il né en 1657[2]. L'art des Pays-Bas n'avait pas plus de vie. Après la mort de Jordaens en 1678 (à quatre-vingt-cinq ans), de Teniers le jeune en 1690 (à quatre-vingts ans), le vide se fait dans les pays flamands. La grande école hollandaise n'a plus que quelques représentants, qui perdent toute vigueur et toute originalité dans la recherche ou l'imitation du style classique. L'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne ne comptent pas ou ne comptent plus.

Notre suprématie était due aussi à la profonde impression reçue de la grandeur de Louis XIV et à l'éclat incomparable qu'il avait donné aux arts.

1. Voir la liste chronologique ci-après.
2. Tiepolo peut être mis à part; il est en dehors de l'École.

Tout se résuma pour les étrangers dans cette création de Versailles, qui leur apparut comme une sorte de vision féerique. Il n'y avait plus pour eux qu'une architecture, qu'une peinture, qu'un art décoratif, celui de Versailles, quelque chose de concret, bien mieux fait pour s'emparer des esprits que l'abstraction des mots, style français.

A ce moment même cependant, ce style cessait d'être celui que Le Brun avait constitué à l'image de Louis XIV, et dont l'Académie avait cru fixer les formules. Après la mort de Le Brun, il n'y eut plus d'unité dans la direction pédagogique; avec l'affaissement du règne, il n'y en eut plus davantage dans la direction gouvernementale. D'autre part, le style du temps de Louis XIV, loin d'être une origine, comme on l'a cru autrefois, était un aboutissement, et par cela même devait tendre vers sa fin. Il datait de la Renaissance et du XVI[e] siècle : il avait accompli son œuvre. Au milieu du mouvement de transformation qui se produisit dans les esprits, dès la fin du XVII[e] siècle, le libertinage s'introduisit à l'Académie de peinture, comme il s'introduisait partout, même à Versailles.

Le XVIII[e] siècle se prépare; on en trouve déjà quelque chose dans la chapelle de Versailles, dans la décoration des Invalides, comme dans le *Télémaque* de Fénelon. Watteau, qui naît en 1684, venait à son heure, entre Le Brun et Boucher.

APPENDICE

Liste synchronique des principaux artistes du XVIIe siècle[1].

1554-1640. *Chimenti.*
1555-1619. *Carrache (Louis).*
1556-1629. Otto Venius.
1556-1639. *Maderna (Carlo).*
1557-1602. *Carrache (Augustin).*
1559-1613. *Cardi (Lodovico).*
1560-1609. *Carrache (Annibal).*
1564-1640. *Le Josépin.*
1565-1626. **De Brosse (Salomon).**
1567-1619. **Fréminet.**
1567-1641. Mierevelt.
1569-1609. *Le Caravage.*
1571-1636. *Maderna (Stef.).*
1575-1642. *Le Guide.*
1576?-1643. **Dupré (Guill.).**
1577-1640. Rubens.
1577-1660. *Le Cavedone.*
1578-1660. *L'Albane.*
1580-1647. *Lanfranc.*
1580-1666. Hals (Franz).
1581-1641. *Le Dominiquin.*
1581-1644. *Strozzi (B.)*
1582-1648. *Véronèse (Alessandro).*
1584-1669. Crayer (Gaspard).
1585-1654. **Le Mercier.**
1588-1656. *Ribera.*
1588-1660. **Sarrazin.**
1590-1649. **Vouet (Simon).**
1590-1650. *Le Padovanino.*
1591-1666. *Le Guerchin.*
1592-1635. **Callot (Jacques).**
1593?-1648. **Le Nain (Louis).**
1593-1678. Jordaens.

1. Cette liste a surtout pour but de montrer les rapports entre l'art français, l'art italien et l'art flamand, et de préciser (quoique beaucoup de dates ne puissent être qu'approximatives) la chronologie des influences. On pourra aussi y observer les mouvements ascendants et descendants de l'activité artistique dans les différents pays. J'y ai inscrit les artistes qui, de leur temps, ont eu quelque réputation. Italiens ou Flamands, je les désigne par le nom couramment employé chez nous.

1594-1643. *Duquesnoy (François Flamand).*
1594-1665. **Poussin.**
1596-1656. Van Goyen.
1596-1669. *Pierre de Cortone.*
1598-1666. **Mansart (François).**
1598-1680. *Bernin.*
1599-1641. Van Dyck.
1599-1667. *Borromini (Fr.).*
1600-1667. *Sacchi (A.).*
1600-1682. **Lorrain (Claude).**
1601-1689. **Errard II (Charles).**
1602-1654. *L'Algarde.*
1602-1674. **Champaigne(Ph.de).**
1602-1676. **Bosse (Abraham).**
1604-1672. **Warin (Jean).**
1605-1685. *Sassoferrato (J. B.).*
1606-1668. **Mignard (Nicolas).**
1606-1669. Rembrandt.
1607?-1677. **Le Nain (Math.).**
1610-1652. Both (Jean).
1610 1662. *Romanelli.*
1610-1685. Van Ostade (Adr.).
1610-1690. Teniers le jeune.
1611-1668. **Dufresnoy.**
1611-1691. *Rainaldi (Carlo).*
1611-1693. Van de Velde(Guill.).
1612-1670. Van der Helst.
1612-1670. **Le Vau (Louis).**
1612-1695. **Mignard (Pierre).**
1613-1669. **Anguier (François).**
1613-1675. *Le Guaspre.*
1613-1675. Dou (Gérard).
1613-1688. **Perrault (Claude).**
1613-1699. *Le Calabrèse.*
1613-1700. **Le Nôtre.**
1614-1686. **Anguier (Michel).**
1615-1673. *Salvator Rosa.*
1616-1655. **Le Sueur.**
1616-1670. *Castiglione (Ben.).*
1616-1671. **Bourdon (Séb.).**
1616-1686. *Dolci (Carlo).*
1617-1672. **Nocret (J.).**
1617-1681. Terburg (Gér.).
1618-1686. **Blondel (François).**
1619-1668. Wouwerman (Philippe).
1619-1690. **Le Brun (Charles).**
1620-1674. **Marsy (Balth.).**
1620-1691. Cuyp (Albert).
1620-1694. **Puget (Pierre).**
1621-1649. Van Ostade (Isaac).
1621-1691. **Le Paultre (Ant.).**
1624-1683. *Guarini (G.).*
1624?-1697. **D'Orbay (François).**
1625-1654. Potter (Paul).
1625-1681. **Marsy (Gaspard).**
1625-1682. Ruysdaël (Jacques).
1625-1713. *Maratta (Carlo).*
1626?-1678. **Nanteuil (Robert).**
1626-1679. Steen (Jean).
1628-1690. **Le Hongre.**
1628-1707. **Coypel (Noël).**
1628-1715. **Girardon (François).**
1629-1714. **Le Gros (Pierre).**
1630-1667. Metsu (Gabriel).
1630-1677. Hooch (Pierre de).
1630-1700. **Tuby (J. B.).**
1630-1704. **Blanchard (Gabriel).**
1631-1681. **Champaigne (J.-B. de).**
1632-1675. **Lefèvre (Claude).**
1632-1690. **Van der Meulen.**
1632-1705. *Giordano (Luca).*
1635-1672. Van de Velde (Adr.).
1635-1681. Van Mieris (Fr.).
1636-1716. **La Fosse (Charles de).**
1637-1697. **Bruand (Libéral).**
1637-1712. Van der Heyden.
1637-1709. **Bérain (Jean).**
1638-1711. Hobbema.

1639-1684. Netscher (Gaspard).
1640-1711. Lairesse (Gérard de).
1640-1694. Desjardins (Martin).
1640-1703. Audran (Gérard).
1640-1707. Edelinck (Gérard).
1640-1720. Coyzevox (Antoine).
1642-1708. Corneille (Michel).
1642-1709. *Pozzo (And.).*
1644-1717. Jouvenet (Jean).
1645-1732. Van Clève (Corneille).
1646-1704. Parrocel (Joseph).
1646-1708. Mansart (Jules Hardouin-).
1649-1717. Boullogne (Bon).
1653-1725. Poërson (Charles-François).
1654-1733. Boullogne (Louis le jeune).
1656-1735. De Cotte (Robert).
1656-1746. Largillière.
1657-1745. *Bibbiena (Ferd.).*
1657-1747. *Soliméne.*
1658-1717. Santerre (Jean-Baptiste).
1658-1733. Coustou (Nicolas).
1658-1734. Audran (Claude III).
1659-1722. Van der Werff (A.).
1659-1743. Rigaud (Hyacinthe).
1661-1722. Coypel (Antoine).
1661-1743. Desportes.
1662-1734. *Ricci.*
1662-1747. Van Mieris (W.).

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

LIVRE III

LES ŒUVRES

539-10. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD. — P3-11.

